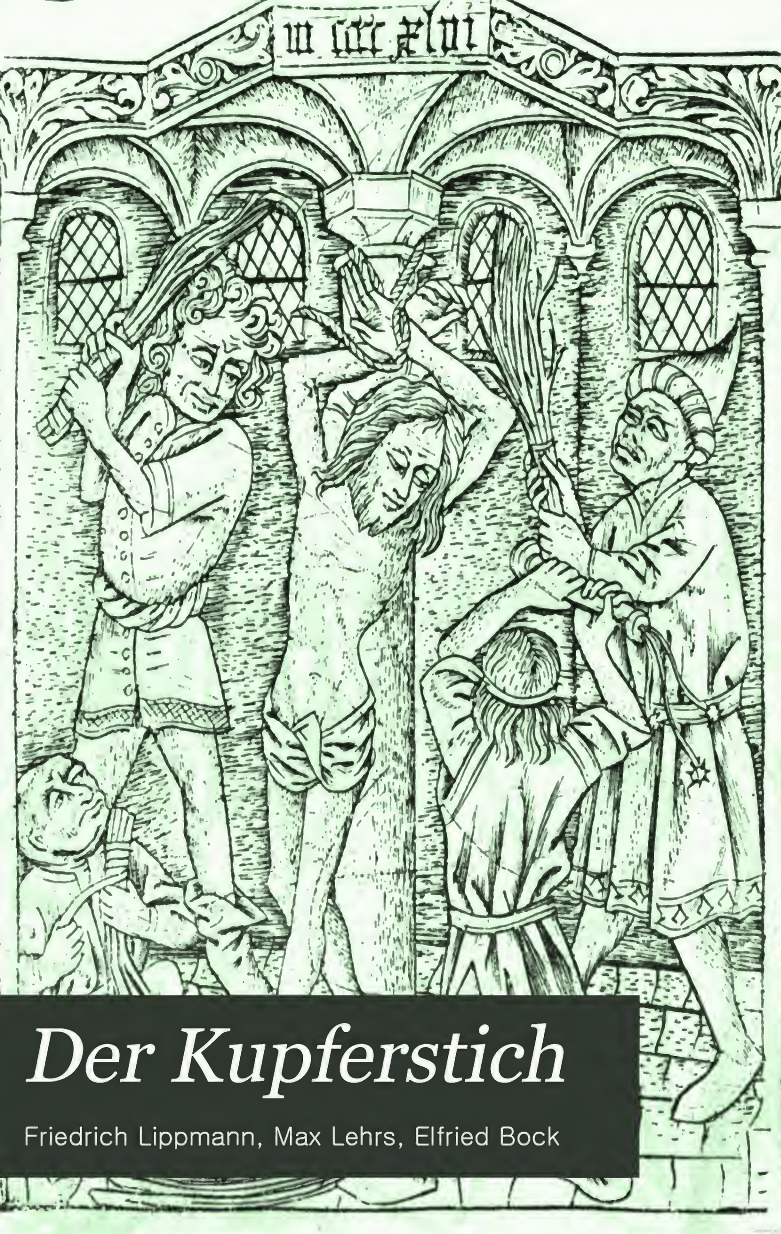


Der Kupferstich

Friedrich Lippmann, Max Lehrs, Elfried Bock

HANDBÜCHER
DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

MIT ABBILDUNGEN

DER KUPFERSTICH

VON

FRIEDRICH LIPPMANN

DRITTE AUFLAGE

MIT 131 ABBILDUNGEN

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1905.

[redacted]

VORBEMERKUNG
ZUR ERSTEN AUFLAGE.

Die vorliegende Darstellung der Entwicklung des Kupferstichs schließt ungefähr mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Die neuere Stechkunst ist nicht einbezogen worden, weil das Aufkommen des Stahlstichs, der Lithographie und der modernen mechanischen Verfahren so umgestaltend auf die vervielfältigenden Künste gewirkt hat, daß die neuere Epoche einer besonderen Schilderung in anderem Zusammenhange zu bedürfen scheint. Überdies bildet das Jahr 1800 die Zeitgrenze für wichtige Teile der Sammlungen der Königlichen Museen, wie die Gemälde, Skulpturen, Handzeichnungen.

Die Abbildungen haben die Größe der Originale, geben jedoch in vielen Fällen nur einen Teil (Ausschnitt) der Komposition wieder. Die für dieses Handbuch allein zulässige Art der Reproduktion — die photographische Zinkätzung — kann ihrer Natur nach nicht den Anspruch erheben, als vollkommene Wiedergabe von Kupferstichen zu gelten.

Den Holzschnitt wird ein anderes Handbuch der Königlichen Museen behandeln.

VORBEMERKUNG
ZUR DRITTEN AUFLAGE.

Nach dem am 2. Oktober 1903 erfolgten Tode Friedrich Lippmanns fiel mir als seinem Amtsnachfolger die Aufgabe zu, bei Veranstaltung der dritten Auflage das Handbuch einer erneuten Durchsicht zu unterziehen. Es lag mir daran, die in ihrer Knappheit und Klarheit nicht zu übertreffende Darstellung des Verfassers möglichst wörtlich beizubehalten und ich habe mir nur erlaubt, die Geschichte des deutschen und niederländischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert nach den Ergebnissen der neueren Forschung teilweise umzugestalten. Herr Dr. Elfried Bock, Hilfsarbeiter am Königlichen Kupferstichkabinett, hat eine Reihe sachlicher Verbesserungen und Ergänzungen vorgenommen, wobei die vom Verfasser hinterlassenen Notizen benutzt wurden.

Berlin, im Mai 1905.

Lehrs.

Verweisungen auf die Nummer, die ein Kupferstich in den beschreibenden Verzeichnissen des »Peintre-Graveur« von Adam Bartsch führt, sind im Text in dieser Form: (B. 37) gegeben.

INHALTSVERZEICHNIS.

DIE LITERATUR DES KUPFERSTICHS.

Aus der umfangreichen Literatur des Kupferstichs geben wir eine auf das Wichtigste beschränkte Auswahl.

Eine übersichtliche Darstellung des gesamten Gebiets der Stechkunst finden wir zuerst in den Werken von

Filippo Baldinucci: Cominciamento e progresso dell'arte dell' intagliare in rame, Florenz 1686 und

H. J. C. Heinecken: Idée générale d'une collection compléte d'Estampes, Leipzig und Wien 1771.

Huber und Rost: Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler, Zürich 1796—1808, vol. 9, gibt die Lebensbeschreibung und Hauptwerke der Stecher etc. aller Arten und Schulen.

Ch. Le Blanc: Manuel de l'Amateur d'Estampes, Paris 1854 ff., bezweckt ein Verzeichnis der Werke aller bekannten Stecher, Radierer etc. aufzustellen. In

G. K. Nagler: Künstlerlexikon, München 1835—1852, sind bei den Biographien der einzelnen Künstler auch deren Stiche etc., wenngleich unvollständig, aufgeführt. Eine Ergänzung bildet

G. K. Nagler: Die Monogrammisten, München 1858 bis 1879, 5 Bde.

Eine Auswahl der vorzüglichsten Stiche aller Zeiten und Schulen zählt auf

Joseph Heller: Handbuch für Kupferstichsammler, Leipzig 1850, 2. Aufl., die neuere Bearbeitung Leipzig 1890 von A. Andresen in mancher Hinsicht verbessert.

Die Geschichte der Stechkunst behandeln neben dem obenerwähnten Werk von Heinecken:

A. Bartsch: Anleitung zur Kupferstichkunde, Wien 1821.

J. G. von Quandt: Verzeichnis meiner Kupferstichsammlung, Leipzig 1853.

Jules Renouvier: Des Types et des Manières des Maîtres Graveurs, Montpellier 1853—1856, gibt eine Geschichte des Kupferstichs, soweit derselbe von eigentlichen Malerstechern und Malerradierern bis zum XVIII. Jahrh. ausgeübt worden ist.

G. Duplessis: Histoire de la Gravure, Paris 1880.

Die Anfänge der Stechkunst sind vielfach Gegenstand besonderer Untersuchungen, so namentlich in:

Leopoldo Cicognara: Memorie spettanti alla storia della Calcografia, Prato 1831.

A. Zanetti: Le premier Siècle de la Calcographie, Venedig 1837.

H. Delaborde: La gravure en Italie avant Marc-Antoine, Paris 1882.

R. Fisher; Introduction to a Catalogue of the Early Italian Prints in the British Museum, London 1886.

A. Duchesne: Essai sur les Nielles, Paris 1826.

L. Cicognara: Dell' origine dei Nielli, Venezia 1827.

W. Young Ottley: An Inquiry into the Origin and early History of Engraving, London 1816, behandelt die Entwickelungsgeschichte des Kupferstichs (und Holzschnitts) bis gegen das XVI. Jahrh.

Jules Renouvier: Histoire etc. de la Gravure dans les Pays-Bas jusqu'à la fin du XVème siècle, Paris 1859, die frühe Geschichte des Niederländischen Kupferstichs.

Einzelne Gruppen und Perioden behandeln:

Henry Hymans: Histoire de la Gravure dans l'École de Rubens, Bruxelles 1879.

A. Rosenberg: Der Kupferstich unter dem Einfluß der Schule des Rubens, Wien 1888.

G. Duplessis: Histoire de la Gravure en France, Paris 1861.

Roger Portalis et Henry Béraldi: Les Graveurs du XVIIIème siècle, Paris 1880—1882.

Léon de Laborde: Histoire de la Gravure en Manière Noire, Paris 1839.

Die genaue Vergleichung und Beschreibung der Werke der Meister der Stechkunst bildet seit langem eine Aufgabe der Forscher. In erster Reihe hat sich das Interesse denjenigen unter den Stechern, Radierern etc. zugewandt, die Gegenstände ihrer eigenen Komposition auf das Kupfer brachten, den Malerstechern (Peintre Graveur). Grundlegend für die Verzeichnung der Arbeiten von Künstlern dieser Gattung ist das Werk von:

Adam Bartsch: Le Peintre-Graveur, 21 Bde., Wien 1803 bis 1821. Vervollständigt und berichtigt ist Bartsch in einigen Teilen von Joseph Heller und Rudolph Weigel, für die Meister des XV. und XVI. Jahrh. von

J. D. Passavant: Le Peintre-Graveur, Leipzig 1860 bis 1864.

Einen ähnlichen Zweck, wie Bartsch, verfolgt

Eugène Dutuit: Manuel de l'Amateur d'Estampes, Paris 1884—1885.

Von Werken, die einzelne Kunstschulen und Künstlergruppen verzeichnend behandeln, sind in erster Reihe zu erwähnen:

A. Andresen: Der deutsche Peintre-Graveur, 5 Bde., Leipzig 1864 ff.

J. Ph. van der Kellen: Le Peintre-Graveur Hollandais et Flamand, Utrecht 1866.

A. P. F. Robert-Dumesnil: Le Peintre-Graveur Français, Paris 1835—1871, 11 Bde. Fortgesetzt von

P. de Baudicour: Le Peintre-Graveur Français continué, Paris 1861, 2 Bde.

J. C. Smith: British Mezzotinto Portraits, 1878—1882, 4 Bde.

E. Bocher: Les Graveurs Français du XVIIIème siècle, Paris 1875—1882, 6 Bde.

Die Verzeichnisse werden mehrfach ergänzt durch Beschreibungen größerer Kupferstichsammlungen, wie z. B.:

Duchesne: Voyage d'un Iconophile. Revue des principaux cabinets d'estampes etc. d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre, Paris 1834.

Friedrich von Bartsch: Die Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek in Wien, Wien 1854.

H. Delaborde: Le Département des Estampes à la Bibliothèque Nationale, Paris 1875.

W. Hughes Willshire: Catalogue of Early Prints in the British Museum, London 1879—1883, 2 Bde.

Max Lehrs: Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV. Jahrh., Nürnberg 1887.

Wichtiges Material bieten die zahlreichen älteren und neueren Versteigerungskataloge größerer Kupferstichsammlungen.

Die Werke fast aller hervorragenden Stecher, Radierer etc. sind in zahlreichen, einzelne Künstler behandelnden Monographien beschrieben. Aus der Menge derartiger Schriften nennen wir beispielsweise:

Max Lehrs: Die ältesten deutschen Spielkarten, Dresden.

Derselbe: Der Meister mit den Bandrollen, Dresden 1886.

Derselbe: Wenzel von Olmütz, Dresden 1889.

Derselbe: Der Meister der Liebesgärten, Dresden 1893.

Derselbe: Der Meister , Dresden 1896.

Joseph Heller: Leben und Werke Albrecht Dürers, Bamberg 1827—1831.

R. v. Retberg: Dürers Kupferstiche und Holzschnitte, München 1871.

A. Rosenberg: Sebald und Barthel Beham, Leipzig 1875.

G. Parthey: Wenzel Hollar, Berlin 1853.

W. Engelmann: Daniel Chodowiecki, Leipzig 1857.

L. D. Jacoby: Georg Friedr. Schmidts Werke, Berlin 1815.

J. E. Wessely: Georg Friedr. Schmidt, Hamburg 1887.

Henri Delaborde: Marc-Antoine Raimondi, Paris.

L. Alvin: Catalogue de l'Oeuvre de Jean, Jerôme et Antoine Wierix, Bruxelles 1866.

H. Hymans: Lucas Vorsterman, Bruxelles 1893.

Fr. Wibiral: l'Iconographie d'Antoine van Dyck, Leipzig 1877

A. Bartsch: Catalogue de toutes les Estampes de Rembrandt, Vienne 1797, 2 Bde.

Ch. H. Middleton: A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Rembrandt v. R., London 1878.

Dimitri Rovinski: L'Oeuvre gravé de Rembrandt, St. Pétersbourg 1890.

W. v. Seidlitz: Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts, Leipzig 1895.

Dimitri Rovinski: L'Oeuvre gravé des Élèves de Rembrandt, St. Pétersbourg 1894.

L. E. Faucheux: Catalogue de toutes les estampes d'Adrien van Ostade, Paris 1862.

A. W. Tuer: Bartolozzi and his Works, London 1881.

E. Meaume: Jacques Callot, Paris 1860, 2 Bde.

Augustin Dobson: William Hogarth, London 1891.

Die Technik der Stechkunst ist ausführlich dargestellt z. B. in:

A. Bosse: Traicté de manières de graver etc., Paris 1645.

J. C. Gütle: Die Kunst in Kupfer zu stechen, Nürnberg 1795.

C. Barth: Die Kupferstecherei (der I. Teil Übersetzung G. Longhi's La Calcografia, der II. praktische Teil von C. Barth), Hildburghausen 1837.

A. de Lostalot: Les Procédés de la Gravure, Paris 1883.

S. R. Koehler: Etching, New York 1885.

Hubert Herkomer: Etching and Mezzotint Engraving, London 1892.

Zu der im Vorstehenden auszugsweise angeführten Literatur gehören ferner auch die in älteren und neueren Fachzeitschriften (z. B. Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste, Leipzig 1855 ff., 16 Bde.) veröffentlichten Abhandlungen.

Von Abbildungswerken zur Geschichte der graphischen Künste seien genannt:

R. Brulliot: Copies photographiques des plus rares gravures dans la collection royale d'estampes a Munic, München 1854.

W. Schmidt: Die Inkunabeln des Kupferstichs im Kgl. Kabinett zu München, München 1887.

Prints in the British Museum reproduced by photogravure, London 1884 ff.

Janitsch und Lichtwark: Stiche und Radierungen von Schongauer, Dürer und Rembrandt, Berlin 1885 ff.

Publikationen der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft, Berlin, London, Paris 1886 ff.

Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen herausgegeben von der Direktion der Reichsdruckerei unter Mitwirkung von F. Lippmann, Berlin 1889 ff.

L. Fagan: History of engraving in England, London 1893, 3 Bde.

DIE TECHNIK DES KUPFERSTICHS.



Der Grabstichel.

Kupferstechen nennt man das Verfahren, eine Zeichnung in eine Kupferplatte zu graben, um mit der Platte Abdrücke auf Papier, Pergament u. dergl. zu machen. Die Abdrücke nennt man Kupferstiche.

Die Platte muß aus reinem Kupfer vollständig rissefrei hergestellt und glatt gehämmert sein. Sie hat eine ihrer Größe entsprechende Stärke von etwa anderthalb bis drei Millimetern. Nach dem Hämmern wird die Platte spiegel-blank poliert.

Man unterscheidet verschiedene Gattungen von Kupferstichen, je nach der Art, wie das Metall graviert wird.

Bei dem Eigentlichen Kupferstich geschieht das Eingraben der Zeichnung in die Platte ausschließlich oder doch vorwiegend mit dem Grabstichel (Grabstichelarbeit). Die Striche, die im Abdruck schwarz erscheinen sollen, werden mit dem Grabstichel in die Platte eingefurcht, eingestochen. Der Grabstichel, Stichel, ist eine Stahlstange von quadratischem oder rautenförmigem Querschnitt. Das eine Ende der Stange ist schräg abgeschliffen, wodurch an einer Kante eine kräftige und scharfe Spitze gebildet wird. Das andere Ende des Stichels steckt in einem hölzernen Griff, der dem Stecher beim Arbeiten in der inneren Handfläche liegt. Der Stichel wird bei der Arbeit so gehalten, daß er einen sehr spitzen Winkel mit der Oberfläche der Platte bildet. Die Spitze wird durch den Druck des Handtellers auf den Griff des Stichels nach vorwärts, in der Richtung des zu bildenden Strichs bewegt. Der Stecher hat die Platte, wenn sie

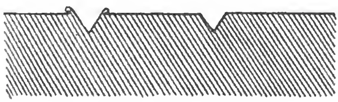
klein ist, auf einem mit Sand gefüllten Lederkissen liegen, wenn sie groß ist, auf einer Art Staffelei befestigt, aber immer beweglich, so daß er sie dem Zuge des Stichels entgegenführen, entgegendrehen kann. Je tiefer und klarer die



Führung und Haltung des Grabstichels.

Furche in das Kupfer gegraben ist, ein desto kräftigerer und reinerer Strich wird sich im fertigen Werk zeigen.

Indem der Stichel der Form seiner Spitze entsprechend in das Kupfer einschneidet, drückt er zu beiden Seiten etwas



Profil der vom Grabstichel gezogenen Furche (vergrößert).

Metall empor, das eine Rauhigkeit bildet, den sogenannten Grat, der in der Regel entfernt werden muß. Dies geschieht mit dem Schaber, einem kurzen, dolchartigen Stahlinstrument mit drei scharfen Kanten. Der Schaber



Der Schaber (verkleinert).

wird über die Fläche der Platte, den gezogenen Strich entlang geführt, und dadurch der Grat fortgenommen. Der Schaber wird auch benützt, um Fehlstriche oder ganze Stellen aus der Platte auszuholen. Um den mit dem Schaber bearbeiteten Stellen die nötige Glätte wiederzugeben, werden

sie mit dem Polierstahl bearbeitet, einem Instrument von dolchartiger Form, rundem oder ovalem Querschnitt und hochpolierter Oberfläche. Durch Übergehen mit dem Polierstahl können auch die Züge des Stichels zusammengedrückt und abgeschwächt werden.

Die Schneidenadel ist eine kräftige Stahlnadel mit scharfer Spitze, mit der man auf dem Kupfer beinahe ebenso zeichnet, wie mit dem Stift auf Papier. Die Schneidenadel oder, wie man sie auch nennt, die Kalte Nadel, ritzt nur das Kupfer und erzeugt sehr feine Linien. Der entstehende Grat wird mit dem Schaber abgenommen, zuweilen aber auch, um besondere künstlerische Effekte hervorzubringen, stehen gelassen. Die Kalte Nadel wird in Verbindung mit dem Grabstichel und in Verbindung mit anderen Arten der Technik angewendet. Häufig bedienten sich die Stecher der Schneidenadel, um die Hauptumrisse der auszuführenden Komposition mit leichten Linien in die Platte einzuritzen, als Vorzeichnung für die Ausführung mit dem Stichel. Es können aber auch Platten mit ihr allein ausgeführt werden.

Die Radierung (Ätzkunst, Ätzung) beruht darauf, daß die Vertiefungen durch Säuren, die das Metall auflösen, in das Kupfer gebracht werden. Die zum Radieren bestimmte polierte Kupferplatte wird zunächst mit einer harzigen Masse, dem Ätzgrund überzogen. Der Ätzgrund besteht — es gibt dafür eine Menge verschiedener Rezepte — z. B. aus einer zusammengeschmolzenen Mischung von Wachs, Harz, Asphalt und Mastix. Die Mischung wird zu Kugeln geformt und mit Seidenzeug umwickelt. Mit einer solchen Kugel wird die erwärmte Kupferplatte bestrichen, und die sich hierbei auf das Metall absetzende Masse mit dem Tampon — einem in Seide eingewickelten, faustgroßen Ballen weicher Leinwand — auf der Fläche gleichmäßig verteilt. Ist dies geschehen, so wird die Platte geschwärzt, so lange dieselbe noch einigermaßen warm und der Ätzgrund nicht völlig hart geworden ist. Das Schwärzen geschieht, indem die Platte über eine stark rauchende Wachsfackel gehalten wird, so daß sich der Ruß auf den Ätzgrund absetzt. Auf der grundierten und geschwärzten Platte zeichnet der Radierer mit der Radiernadel, einer in ein Holzheft gefaßten Stahlnadel, ebenso, wie man mit dem Stift auf Papier zeichnet. Er hat darauf zu achten, daß seine Striche den Ätzgrund durchdringen, indem sie ihn fortkratzen und in der ganzen Länge des Strichs das Kupfer bloßlegen. Zwischen den Strichen, an allen Stellen, die im fertigen Werk weiß sein sollen, muß der Ätzgrund unversehrt bleiben. Der Radierer bedient sich verschie-

dener spitzer und stumpfer Nadeln, je nachdem er feinere oder dickere Striche hervorbringen will. Ist die Zeichnung auf dem Ätzgrund fertig, so wird die Platte geätzt. Als Ätzmittel benützte man früher ausschließlich Salpetersäure, das sogenannte Scheidewasser, gegenwärtig hat man in vieler Hinsicht bequemere Reagentien zur Verfügung. Man pflegte die Platte mit einem etwa zollhohen Wachsrand zu umgeben und in die Kufe, deren Boden die Oberfläche der Kupferplatte auf diese Art bildete, die Säure zu gießen. Man kann aber auch die Platte in ein flaches Gefäß, das mit Säure gefüllt ist, legen, wenn man vorher ihre Rückseite mit Asphalt oder säurebeständigem Firnis überzogen hat.

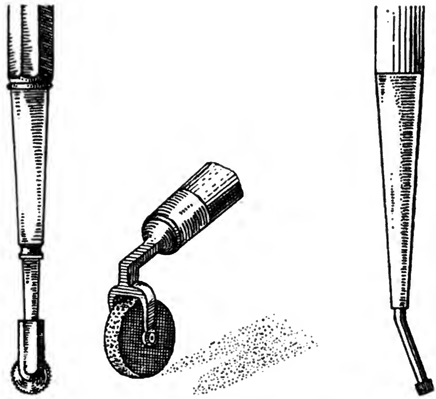
Entsprechend ihrer Stärke, der Zeit ihrer Einwirkung, der Temperatur etc., wird die Säure die von der Nadel bloßgelegten Stellen des Kupfers mehr oder minder stark ätzen, d. h. auflösen und vertiefen, während die mit Ätzgrund bedeckten Flächenteile unberührt bleiben. Der geätzte Strich unterscheidet sich von dem gestochenen gewöhnlich schon dadurch, daß er überall gleichmäßig verläuft, und nicht wie der Zug des Stichels in eine feine Spitze endet.

Das Ätzverfahren ist vielfacher Abänderung fähig und läßt sich mit anderen Prozeduren kombinieren. Man kann einzelne Partien der Platte stärker als andere ätzen, indem man die Platte stellenweise mit Firnis deckt, nachdem man sie geätzt hat und auf die ungedeckten Stellen eine zweite Ätzung wirken läßt, und so Abstufungen der Töne hervorbringen. Nach dem Ätzen wird die Platte vom Firnis befreit, indem man sie erwärmt und den Firnis abwischt. Die geätzte Platte kann mehr oder minder umfangreichen Nacharbeiten mit dem Stichel oder der kalten Nadel unterzogen werden. Man kann die charakteristischen Eigenschaften der Radierung und der Stichelarbeit zu künstlerischer Gesamtwirkung verschmelzen, indem man z. B. die Fleischpartien, Luft, Wasser mit dem Stichel, das Terrain, den Hintergrund in Radierung ausführt. Andererseits kann die Radierung als bloße Vorarbeit für den Stich behandelt sein, so daß in dem fertigen Werk nichts mehr von der Ätzung sichtbar bleibt, indem alle vorgeätzten Züge mit dem Stichel ausgetieft und übergangen sind.

Die verschiedenen Gattungen der Stichelarbeit sowie der Radierung, und ihre Kombination mit einander und mit anderen, weiterhin zu erörternden Arten der Vervielfältigung mittelst der Kupferplatte hat man als verschiedene »Manieren« zu klassifizieren versucht. Die Geschichte des Kupferstichs zeigt aber, daß eine schematisierende Klassifikation

der künstlerischen Vielgestaltigkeit all dieser Verfahren nicht gerecht wird.*)

Seit dem XVI. Jahrh. tauchen neben dem Stechen und Radieren noch andere Arten der Bearbeitung der Kupferplatte auf. Bei der Punzenmanier oder Punktiermanier werden in die Platte eine Menge kleiner Punkte mit der Punze eingeschlagen. Die Punze ist eine mehrere Zoll lange Stahlstange, die an einem Ende eine oder mehrere Spitzen hat. Man setzt die Punze senkrecht auf die Platte, und treibt die Spitze (oder die Spitzen) durch den, auf das obere Ende geführten Schlag eines leichten Hammers in



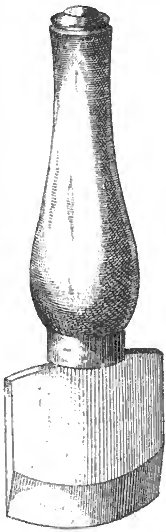
Die Roulette (verschiedene Formen).

das Metall ein. Durch eine große Menge nah aneinander gesetzter Punkte, die in den Schatten dichter stehen und gröber sind als gegen das Licht hin, wird die Zeichnung hervorgebracht. Einigermaßen der Punze ähnlich in der Wirkung ist die Roulette. Sie besteht in einem kleinen, um seine Achse drehbaren Rädchen, das mit feinen, scharfen Zähnen besetzt ist. Die Axe steckt in einem Stiel, und dieser in einer Handhabe. Indem man die Roulette unter mehr oder minder kräftigem Aufdrücken über das Kupfer

*) Die Worte Kupferstich, Stechkunst bezeichnen im engeren Sinne die Arbeit mit dem Grabstichel, im Gegensatz zur Radierung, im weiteren Sinne die Gesamtheit der Verfahren, durch die eine Zeichnung zum Zwecke des Abdruckens in Kupfer eingegraben wird.

führt, entstehen in Reihen liegende punktartige Eindrücke, die beim Abdruck als punktierte Striche und, wenn letztere dicht aneinander gelegt sind, als getonte Flächen wirken.

Von den bisher erwähnten Arbeitsweisen ganz verschieden ist die Schabkunst oder Schwarzkunst (Mezzotinto). Bei der Schabkunst wird, bevor die Tätigkeit des Künstlers beginnt, die Platte auf ihrer ganzen Oberfläche rauh gemacht, graniert. Dies geschieht mit dem Granierstahl (Wiege), einem in einer bogenförmigen Schneide endigenden Stahlinstrument, das in einer kräftigen Handhabe steckt. Die Schneide ist sehr fein und scharf gezahnt. Je nachdem man die Granierung gröber oder feiner machen, ihr ein gröberes oder feineres »Korn« geben will, verwendet man Garnierstahle mit weiter oder enger gestellten Zähnen. Das Instrument hat etwa 20 Zähne für grobes, und ungefähr die doppelte Anzahl für ganz feines Korn auf den Zentimeter seiner Peripherie. Der Granierstahl wird senkrecht auf die Platte aufgesetzt, und durch wiegendes Hin- und Herbewegen des Instruments werden die Zähne in das Kupfer eingedrückt. Dieses Wiegen der Platte geschieht zuerst der Länge, dann der Quere nach und in Diagonalrichtungen, bis die Oberfläche vollkommen und gleichmäßig aufgerauht ist. Eine gut gewiegte, granierte Platte muß — in diesem Zustand eingeschwärzt und abgedruckt — dem Papier gleichmäßig tiefe sammetartige Schwärze erteilen. Auf der so vorgerichteten Platte wird mit dem Schabeisen gearbeitet, einem etwa wie ein Federmesser geformten Stahl, mit dem alle Stellen glatt geschabt werden, die im Abdruck hell wirken sollen. Die Stellen, an denen die Rauhigkeit vollständig entfernt worden ist, geben das höchste Licht, die ungeglättet gelassenen den tiefsten Schatten, die schwächer oder stärker geschabten die entsprechenden Übergänge. Der Vorgang beim Schaben ist demnach dem beim Stechen entgegengesetzt; der Schabkünstler hat die Helligkeit in die Platte zu bringen, der Stecher die Dunkelheiten. Das Schabverfahren erzeugt keine Striche, sondern weich ineinander übergehende Licht- und Schattenflächen. Die geschabte Platte wird wie eine gestochene gedruckt. Betrachtet man



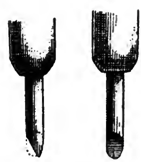
Der Granierstahl
(verkleinert).

den Abdruck einer geschabten Platte genau, so kann man namentlich an den halbhellen Stellen die Eindrücke des Granierstahls als sehr kleine Kreuze erkennen. Die geschabte Platte kann zur schärferen Betonung von Einzelheiten, Haaren und dergl. mit dem Stichel, der kalten Nadel und selbst mit Ätzung bearbeitet werden.

In ihrer Wirkung der Schabkunst einigermaßen vergleichbar ist die Aquatintamanier, die wesentlich auf einem Ätzverfahren beruht. Die Platte wird zunächst, wie zum .Radieren mit Ätzgrund überzogen, dieser Ätzgrund aber an allen Stellen entfernt, die im Abdruck irgend dunkle Färbung zeigen sollen. Man bedient sich dazu verschiedener den Grund erweichender und lösender Stoffe, wie Terpentin und Baumöl, die man mit dem Pinsel auf den Ätzgrund aufträgt. Nachdem sie gewirkt haben, wird die Platte an den betreffenden Stellen wieder blank gewischt. Nur an den Stellen, die im Druck weiß sein sollen, bleibt der Grund wie erwähnt völlig unversehrt. Hierauf werden die jetzt blanken Stellen der Platte mit fein gepulvertem Asphalt oder Harz gleichmäßig, jedoch nicht allzudicht bestäubt, und die Platte auf den Punkt erwärmt, der die Harz- oder Asphaltpartikel gerade zum Schmelzen und zum Haften auf der Platte bringt, ohne sie ineinander laufen zu lassen. Setzt man jetzt die Platte dem Ätzwasser aus, so vertieft es die kleinen Zwischenräume, die zwischen den Asphaltteilchen blank geblieben sind, und erzeugt eine Rauhigkeit auf der Platte, die im Abdruck wie ein Tuschton wirkt. Abstufungen des Tones lassen sich bewirken durch wiederholtes Ätzen der Partien, die tiefer erscheinen sollen, während die lichteren mit Firnis gedeckt werden. Die Aquatinta kann mit Radierung, Grabstichelarbeit etc. verbunden werden.



Das Mattoir (verkleinert).



Die Echoppe.

Die sogenannte Kreidemanier ist ebenfalls nur eine Kombination verschiedener, in ihren Grundlagen schon beschriebener Verfahren. Sie bezweckt, den Charakter von Kreidezeichnungen im Kupferdruck nachzuahmen. Die mit Ätzgrund versehene Platte wird dabei mit verschieden geformten Rouletten, welche den Ätzgrund durchdringen, namentlich aber mit dem sogenannten Mattoir bearbeitet. Dies Instrument ist einer groben Punze ähnlich geformt und trägt an seiner Unterfläche Rauhigkeiten etwa wie eine Raspel. Mit dem Mattoir

wird auf dem Ätzgrund gezeichnet, und der Effekt ist auch nach der Ätzung dem des Kreidestriches überraschend ähnlich. Breite Federstriche lassen sich auf Ätzgrund mit der sogenannten Echoppe nachahmen. Die Echoppe ist eine Radiernadel, die nicht spitzig ist, sondern in den schrägen Abschnitt eines starken, runden Stahldrahts endigt.

In jeder, wie immer gearbeiteten Kupferplatte können nachträgliche Korrekturen und Änderungen vorgenommen werden. Einzelne, nicht zu tief eingedrungene Striche lassen sich mit dem Schaber und Polierstahl entfernen. Handelt es sich um umfangreichere Partien, so wird die ganze Stelle von der Rückseite des Kupfers her mit dem Hammer emporgetrieben, alles darauf früher gravierte weggeschliffen, und die Stelle wieder zum Neubearbeiten geglättet.

In der Regel werden die Kupferplatten auf Papier abgedruckt. Das Papier wird vor dem Drucken angefeuchtet. Die Druckfarbe, Druckschwärze besteht der Hauptsache nach aus einem Gemisch von verdicktem Leinöl und feinem Ruß (Frankfurter Schwarz). Auf die vollkommen rein gemachte Platte wird etwas Schwärze gebracht, und mit dem Druckertampon, der aus einem Ballen von feinem Flanell oder feinen Leinenlappen besteht, auf der Fläche gleichmäßig verbreitet. Hierauf wird die Platte gewischt, d. h. die Schwärze wird mit zusammengewickelten Leinenlappen von allen glatten Stellen entfernt, bis sie völlig blank sind, und die Farbe nur noch in den Vertiefungen haftet. Während des Wischens pflegt man die Platte auf einem Rost, unter dem sich ein Gefäß mit glühenden Kohlen befindet, warm zu halten, weil sich die Schwärze auf dem leicht erwärmten Metall besser in die zarten Vertiefungen verteilt.

Die fertig gewischte Platte wird in die Druckerpresse gebracht. Die Kupferdruckpresse besteht aus einem starken Gestell, das zwei, durch ein Triebwerk um ihre Achsen drehbare, horizontal liegende Walzen trägt. Zwischen den Walzen befindet sich ein ebenfalls in horizontaler Richtung bewegliches, starkes Brett, das Laufbrett. Die eingeschwärzte Platte wird mit der Bildseite nach oben auf das Laufbrett gelegt, über sie wird das vorher angefeuchtete Papier, und darüber mehrfache Lagen feinen Wollstoffes gebreitet. Hierauf geht das Laufbrett mit der Platte zwischen den mit großer Gewalt gegen einandergepreßten Walzen hindurch. Dabei wird das feuchte Papier so heftig gegen die Platte gedrückt, daß sich fast alle Schwärze aus den Vertiefungen der Platte auf das Papier absetzt. Ist die Platte zwischen den Walzen durchgegangen, so faßt der Drucker das Papier an zwei Ecken und hebt es vorsichtig ab. Der Druck ist nun fertig, und bedarf nur noch

sorgfältigen Trocknens. Die Geschicklichkeit des Druckers liegt vor allem im Wischen der Platte. Er muß das Maß der Schwärze, deren die Platte zur beabsichtigten künstlerischen Wirkung bedarf, zu treffen imstande sein, und die Farbe auf den verschiedenen Partien der Platte richtig verteilen.

Die Kupferplatte wird durch das Drucken verhältnismäßig rasch abgenützt. Namentlich das Wischen wirkt auf die Fläche des Metalls wie ein Schleifprozeß. Hierdurch werden alle Striche flacher; am sichtbarsten werden davon betroffen die zartesten und feinsten Züge, die bald nicht mehr eine hinreichende Menge Schwärze aufzunehmen vermögen, im Abdruck daher immer blasser erscheinen und schließlich ganz verschwinden. So wird die Feinheit der Übergänge gestört, die Lichtpartien werden breiter, während die tiefen Schatten scheinbar noch ziemlich unverändert stehen bleiben. Der Stich verliert an Harmonie, bis endlich beim fortgesetzten Drucken die späten Abzüge nur noch die tiefsten Schattenlagen zeigen, die hart und unvermittelt neben kahlen, breiten Lichtern stehen.

Die Zahl der guten Abdrucke, die eine Platte abzugeben vermag, hängt einesteils von der Art ihrer Bearbeitung, andernteils von der Sorgfalt ab, mit der sie beim Drucken behandelt wird. Eine gleichmäßig tief und breit gestochene oder ebenso radierte Platte wird weitaus mehr gute Abdrucke zu liefern imstande sein, als eine zart und fein ausgeführte. Die geringste Zahl guter Drucke wird man von ganz mit der kalten Nadel geritzten Platten erzielen. Gering ist auch die Zahl der guten Drucke, die sich von Schabkunstplatten ziehen lassen.

Von einer ganz mit dem Grabstichel ausgeführten Platte mögen sich im Durchschnitt etwa 200 als brillant zu bezeichnende Drucke, absteigend etwa weitere 600 gute, dann noch 800 leidliche Drucke erzielen lassen, im ganzen also etwa 1 200 bis 1 500 brauchbare, dann allerdings noch eine große Zahl schlechter Abdrucke, bis die Platte vielleicht nach dem dritten Tausend vollständig abgenutzt sein wird.

Bei allen Verfahren des Kupferstiches pflegen die ausführenden Künstler schon vor der Beendigung des Werkes Abzüge zu nehmen, um ihre bis dahin geförderte Arbeit im Abdruck beurteilen zu können. Solche Probedrucke zeigen nicht nur die volle Frische der noch in keiner Weise angegriffenen Platte, sondern sie gewähren kunstgeschichtlich oft wertvolle Einblicke in die Arbeits- und Schaffensweise ihrer Urheber. Doch ist zu berücksichtigen, daß nicht immer die allerersten Abdrucke einer Platte gerade auch die allerbesten sind.

Abdrucke, die von einer radierten Platte genommen sind, ehe die Platte mit der kalten Nadel oder dem Stichel fertiggestellt worden ist, die also lediglich die Wirkung der Ätzung zeigen, nennt man Ätzdrucke (Reine Ätzdrucke).

An vollendeten Platten werden häufig nachträgliche Veränderungen vorgenommen, die sich im Abdruck entsprechend kennzeichnen. Diese Veränderungen können künstlerischen Zwecken dienen oder bloß äußerlicher Natur sein und vom Stecher, vom Drucker oder Verleger der Platte vorgenommen werden. Ist durch solche Veränderungen eine Reihe vom Abdrucken einer Platte von andern derselben Platte bestimmt unterscheidbar, so bilden dieselben eine Abdrucksgattung, und man bezeichnet die zu ihr gehörigen Exemplare als Drucke von einem gewissen (ersten, zweiten etc.) Plattenzustand, Zustand (Etat). In den Plattenzuständen kann uns die erste Fassung sowie nachträgliche Umgestaltung, die der Künstler seinem Werk gegeben hat, übermittelt werden, Figuren, Einzelheiten, Verstärkungen oder Abschwächungen von Schatten- oder Lichtpartien noch nicht vorhanden, hinzugefügt oder weggenommen sein (vor oder mit der Andeutung des Hintergrundes u. dergl.). In solchen Fällen können Plattenzustände Wert für die genauere Kenntnis der Arbeitsweise einzelner Meister haben, einen Wert, der in noch höherem Maße Probedrucken zukommt, die streng genommen ebenfalls Plattenzustände sind, mögen sie auch nur in einem einzigen Exemplar gedruckt sein.

Die Zustände einer Platte können aber auch durch mehr äußerliche Merkmale sich unterscheiden, z. B. durch das Fehlen oder Vorhandensein von Monogrammen, Namensbezeichnungen, Jahreszahlen u. dergl. Die Namensbezeichnung von Verlegern auf der Platte nennt man Adresse (Zustände vor, mit der Adresse). Als lateinischer Ausdruck für die Verlagsbeziehung war früher das Wort excudit (abgekürzt exc.) oder Formis gebräuchlich.

Abdrucke vor der Schrift nennt man solche, die von der Platte gezogen sind, bevor die Bezeichnung des Künstlernamens, des Gegenstandes der Darstellung u. dergl. auf den Rand der Platte eingestochen wurde.

In allen Fällen wird durch die Kenntnis des Plattenzustandes ein bestimmter Abdruck als zu einer gewissen Gruppe von Drucken gehörig festgestellt, und die Qualität des Abdruckes damit bestimmter bezeichnet als durch Angaben wie gut, schlecht oder dergl.

Um von einer durch den Druck abgenützten Platte wieder kräftig aussehende Abdrucke zu erhalten, muß

dieselbe von neuem bearbeitet, aufgestochen, retouchiert werden. Beim Aufstechen einer mit dem Grabstichel gefertigten Platte ist es aber dem Retoucheur unmöglich, die ursprünglichen Striche wieder genau nachzuziehen. Er ist genötigt, neue Strichlagen über die alten zu legen. Eine so überarbeitete Platte ist durchaus einem übermalten Gemälde vergleichbar. Die ursprüngliche Arbeit wird durch die spätere verdeckt, das Werk verliert an Originalität, an Feinheit und Haltung, zumal wenn, wie fast immer, die Überarbeitung von anderer und geringerer Hand gemacht ist, als der des ersten Verfertigers. Abdrucke retouchierter Platten kennzeichnen sich gewöhnlich durch rauhe und unangenehme Haltung. Zwischen den Strichen, die der Retoucheur gemacht hat, kommen die Reste der alten Stecharbeit wie ein grauer Untergrund zum Vorschein. In der Regel wird man einem noch leidlich guten Abdruck einer noch unretouchierten Platte den Vorzug vor dem wenn auch schwärzeren einer retouchierten geben. Da geschabte Platten sich aber rasch abnutzen, pflegten die Künstler, selbst während des Druckens einer Auflage, das Kupfer mit dem Graniereisen da und dort neu aufzuwiegen und die Zeichnung aufzufrischen. Diese Art der Retouche beeinträchtigt den künstlerischen Wert der Abdrücke verhältnismäßig nur wenig.

Künstler, die eigene Erfindungen, selbst erdachte Kompositionen durch den Stich oder ein anderes künstlerisches Verfahren vervielfältigen, bezeichnet man als Malerstecher, Malerradierer (Peintre-Graveur). Die Gesamtheit der von einem Künstler in vervielfältigender Technik ausgeführten Arbeiten nennt man dessen Werk (Œuvre). In einer anderen Bedeutung versteht man unter Werk die Gesamtheit der Vervielfältigungen nach den Kompositionen eines Künstlers. In diesem Sinne spricht man z. B. von einem Werk oder Malerwerk des Rubens und meint damit alle Stiche etc., die im Laufe der Zeit nach Gemälden dieses Meisters ausgeführt worden sind.

Von wesentlichem Einfluß auf die künstlerische Wirkung eines Kupferstiches ist die Qualität des zum Drucken verwendeten Papiers. Die Künstler aller Zeiten, welche das Drucken ihrer Platten selbst überwacht, mitunter sogar selbst bewerkstelligt haben, ließen sich es angelegen sein, nur geeignetes Papier zu verwenden. Die guten Abdrucke der Werke der besten Meister zeigen immer nahezu tadelloses Papier. Früher kannte man nur die Art der Herstellung des Papiers, die man gegenwärtig als Handarbeit (Handpapier, geschöpftes Papier) bezeichnet, zum Unterschied vom Maschinenpapier, das eine Erfindung des vorigen Jahr-

hunderts ist. Die sogenannten Wasserzeichen der alten Papiere sind Fabrik- und Qualitätsmarken. Ihre Kenntnis ist nicht wertlos für die Geschichte des Kupferstiches und Holzschnittes, insofern die Wasserzeichen mitunter Fingerzeige für die Ursprungszeit oder den Ursprungsort von Stichen und Abdrucksgattungen geben können. Die Schlüsse, die aus dem Vorkommen von bestimmten Wasserzeichen gezogen werden, sind jedoch stets mit Vorsicht aufzunehmen, da das Papier schon sehr früh als Handelsartikel über weite Gebiete Verbreitung fand, so daß dieselbe Papiersorte z. B. gleichzeitig in Italien und in den Niederlanden verwendet werden konnte. Überdies waren manche Wasserzeichen, z. B. das sogenannte gotische 𝔓 oder die Schellenkappen nicht Ursprungs- sondern Qualitätsmarken, die von verschiedenen Papiermühlen gleichzeitig benutzt wurden.

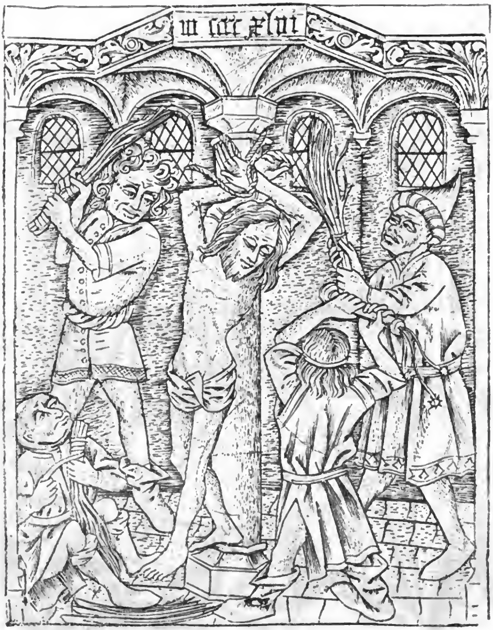
Die technischen Bedingungen des Stichs haben in unserem Jahrhundert wesentliche Umgestaltung erfahren. Statt des Kupfers fing man an, Stahlplatten zu verwenden, die allerdings eine sehr große Anzahl von Abdrucken lieferten, mit dem Stichel aber nur sehr mühselig zu bearbeiten waren. Der Stahlstich ist denn auch eine fast nur handwerkliche Reproduktionsweise geblieben und völlig überflüssig geworden, als man in der Galvanoplastik und im Verstählen der Kupferplatten Mittel fand, von gestochenen, radierten etc. Kupferplatten eine unbegrenzte Anzahl gleichmäßig guter Abdrucke zu erzielen.

I.

DIE STECHKUNST IN DEUTSCHLAND BIS AUF DÜRER.

Zum Abdruck geeignete Metallplatten waren im fernsten Altertum, seit dem Zeitpunkt vorhanden, als man anfing, Verzierungen, Darstellungen oder Inschriften in Metall zu graben. Antike Metallspiegel, die sogenannten etruskischen Spiegel, tragen auf der Rückseite Gravierungen, die bei entsprechender Behandlung zum Drucken tauglich wären, und das ganze Altertum und Mittelalter hindurch wird die Technik des Gravierens von Goldschmieden und anderen Metallarbeitern betrieben. Die Erfindung der Kupferstechkunst in dem Sinne, wie wir hier diesen Begriff verstehen, datiert aber erst von dem Zeitpunkt, als man begann, in Metall gravierte Darstellungen durch Abdrucken auf Papier zu vervielfältigen, und als man anfing, Metallplatten zum Behuf des Druckens zu gravieren. Wir kennen weder den Erfinder, noch die Zeit oder den Ort der Erfindung des Kupferstech- und Druckverfahrens, wir dürfen aber vermuten, daß in Goldschmiedewerkstätten der Kunstgriff aufkam, die Vertiefungen gravierter Metallplatten mit öligem Farbstoff einzureiben, und die Linien der Gravierung durch Abklatschen oder Abreiben auf angefeuchtetes Papier zu übertragen; dies vielleicht zunächst nur, um dem Verfertiger ein Abbild seiner Arbeit zu bewahren, wenn er das fertige Werk aus der Hand gab. Allem Anschein nach ist der Tief-, d. h. der Stichdruck, erst aufgekommen, als der Holzschnittdruck schon ziemlich bekannt und verbreitet war, und wahrscheinlich hat der Holzschnittdruck, wenn auch auf einem anderen Verfahren beruhend, die Anregung zur Ausbildung des Stichdruckes gegeben. Unsere Vorstellung von der Erfindung und von den Anfängen der Stech- und Stichdruckkunst beruht allein auf Mutmaßungen, die sich aus dem Charakter der uns erhalten gebliebenen primitiven Monumente ergeben. Hiernach hat es allen Anschein, als ob der Kupferstich in der

ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts in einer nicht mehr näher bestimmbaren Örtlichkeit Deutschlands seinen Ursprung genommen habe. Nicht nur stammen die auf uns gekommenen Kupferstiche, wenn durch ihren Stilcharakter und die noch unentwickelte technische Behandlung den



Die Geißelung Christi von 1446.

Anfängen der Kupferstecherei am nächsten zu stehen scheinen, aus Deutschland, auch die ältesten datierten Kupferstiche sind deutschen Ursprungs. Unter ihnen steht obenan die Geißelung Christi mit der Jahreszahl 1446 im Berliner Kabinett, zu einer Folge von Passionsdarstellungen gehörig, aus der wir sieben Blätter besitzen (ebenda). Zeichnung und Komposition sind schwerfällig, aber nicht eigentlich unbehülflich, sie entsprechen der Weise

deutscher Maler mittleren Ranges jener Zeit. Auch die Stichelarbeit ist bei aller Derbheit kaum roh zu nennen und weist auf immerhin beträchtliche Übung des unbekannten Verfertigers dieser Passionsblätter. Ein sicherer Schluß auf



Der Meister der Spielkarten: Der Zyklamen-König.

die Herkunft dieser Stiche ist zunächst kaum möglich; da sie in Süddeutschland aufgefunden worden sind, ist ihre Entstehung in Schwaben oder Franken nicht unwahrscheinlich. Das Jahr 1446 als das Geburtsdatum der Stechkunst

anzusehen, sind wir durch das Vorhandensein der Berliner Passion nicht berechtigt, doch deutet vieles darauf hin, daß erst in dieser Zeit die Kupferstecherei in Deutschland zur Übung und Ausbreitung zu gelangen beginnt. Andere Stiche, die des sogenannten Meisters der Spielkarten, müssen schon 1446 und 1454 bekannt und verbreitet gewesen sein, denn in mehreren aus diesen Jahren datierten Handschriften kopieren Miniaturmaler einzelne Motive aus den Stichen dieses Meisters. Der Meister der Spielkarten wird so genannt, weil seine künstlerische Individualität zuerst an den Blättern eines Kartenspiels festgestellt worden ist. Er steht als Zeichner wie als Stecher wesentlich höher als der Verfertiger der Passion von 1446. Stiche wie das Martyrium der heiligen Katharina, einige Madonnen, die Figuren des Kartenspiels etc. lassen in ihm einen tüchtigen Maler vermuten, der in strenger Auffassung geschult ist. Die Bewegung seiner Gestalten ist verständig und klar erfaßt, die Zeichnung stilkräftig und energievoll, der Ausdruck seiner gutgeformten Köpfe wohlgelungen. Mit sichtlich geübter Hand bringt er feste Umrisse auf das Kupfer und führt die Einzelheiten und die Modellierung mit vertikal gelegten, ungekreuzten dichten Strichelchen aus.

Bei einer in der neueren Kunstliteratur öfter erwähnten Madonna mit dem Zeichen eines gotischen 𝔓 und der Jahreszahl 1451 (Pass. II. Seite 6) hat sich sowohl das Monogramm als auch die Jahreszahl als moderne Fälschung erwiesen, die auf einem allerdings der ältesten Periode angehörigen deutschen Kupferstich angebracht worden ist. Ein Exemplar desselben Stiches ohne Bezeichnung und Datum befindet sich in der Bibliothek des Palazzo Riccardi in Florenz.

Eine derb aber tüchtig ausgeführte Dreifaltigkeit (München, Staatsbibliothek) trägt das handschriftliche Datum 1462. In die Frühzeit der Stechkunst muß auch die Tätigkeit des Meisters der Liebesgärten gesetzt werden, der in zwei verschiedenen Stichen einen in der Poesie wie in der bildenden Kunst des Mittelalters beliebten Stoff behandelt, den galanten Verkehr vornehmer Herren und Damen in einem schönen Garten. Im Großen Liebesgarten (Berlin) versetzt der Künstler seine frei bewegten, überschlanken und etwas dünnen Figuren in eine reiche landschaftliche Szenerie, was ihm trotz seiner ungelenken Technik verhältnismäßig wohlgelingt. Seine Heimat dürften die Niederlande sein und einzelne seiner Stiche sind auf Grund von datierten Kopien um 1448 anzusetzen.

In die vierziger Jahre des XV. Jahrh. reicht, allem Anschein nach, die Tätigkeit des Stechers zurück, den die



Der Meister der Liebesgärten: Der große Liebesgarten (Ausschnitt).

neuere Forschung Meister des heiligen Erasmus nennt, so nach einem kleinen Stich, dessen Originalplatte sich in Nürnberg (Germ. Museum) erhalten hat. Nach dem Dialekt der gestochenen Legende auf einem seiner Stiche, dem Guten Hirten, in Berlin, ist der Stecher ein Niederdeutscher,



Der Meister mit den Bandrollen: Gefangennahme Christi (Ausschnitt).

wahrscheinlich Kölner. Seine Zeichnung ist dürftig und hölzern. Mit handwerklicher Routine gräbt er rohe, derbe Umrisse ins Kupfer und füllt sie mit einer Art Schattierung in mageren Kreuzlagen aus. Die bedeutende Zahl der erhalten gebliebenen, meist kleinen Blättchen des Erasmus-Meisters läßt schließen, daß er seine Bilderware in beträchtlichen Mengen in Verkehr brachte. Als Hauptstücke wären zu nennen eine Kreuzabnahme (München), eine Ansicht von Jerusalem mit Darstellungen aus der Jugend Christi (Budapest).

Sehr altertümlich erscheinen die Arbeiten des Meisters von 1464, von dem wir ein phantastisch aus Menschen- und Tierfiguren zusammengesetztes Alphabet kennen, auf dessen Buchstaben A sich das erwähnte Datum, allerdings mit dem ganzen Alphabet nach einem xylographischen Original mit gleichem Datum kopiert, findet. Der Name Meister mit den Bandrollen, der ihm auch beigelegt worden ist nach den Spruchbändern, die auf vielen seiner Stiche vorkommen, erscheint nicht sehr bezeichnend, da Spruchbänder auch sonst in bildlichen Darstellungen des XV. Jahrh. nichts Seltenes sind. In dicken Umrissen setzt der Meister mit den Bandrollen seine, selten sorgfältige, rohe Zeichnung auf das Kupfer. Die Umrisse füllt er mit energischen Schattenlagen aus, die er aus unregelmäßigen, engen Stichelstrichen bildet, so daß seine Blätter fast wie kräftig, aber kunstlos abschattierte Tuschzeichnungen wirken. Hiernach dürfen wir uns den Stecher als wesentlich handwerklichen Verfertiger populärer Bilderware vorstellen. Dem entspricht, daß er seine Stoffe wo immer herholt, italienische und deutsche Kupferstiche kopiert oder deren einzelne Motive zu neuen Kompositionen zusammenstoppelt. Auf einem Blatt mit den Lebensaltern des Menschen, sowie auf einer Blätterfolge der Sieben Schöpfungstage finden sich niederdeutsche Beischriften, die einen Schluß auf den Wohnsitz des Stechers gestatten. Neben rohen Arbeiten, wie den Schöpfungstagen oder der heiligen Sippe, stehen einzelne, in denen er sich von einer günstigeren Seite zeigt, wie die Heiligen Dominik und Petrus Martyr (München), die einer gewissen ernsten Würde nicht entbehren, was freilich zum Hauptteil auf Rechnung des wahrscheinlich italienischen Vorbildes zu setzen sein mag, oder der Kampf der Weiber um die Männerhose, wo die Komposition des kopierten italienischen Stiches mit entschiedener Gewandtheit in deutsche Trachten und Kunstformen umgemodelt ist. Die Tätigkeit des Meisters mit den Bandrollen dürfte sich vielleicht wesentlich auf die sechziger und siebziger Jahre erstrecken.

Aus den Stadien unbeholfener und primitiver Technik wird der Kupferstich emporgehoben durch einen Meister,



Meister E S von 1466: Patene (Ausschnitt).

den man in Unkenntnis seines wahren Namens Meister E S von 1466 (1467) nennt.

Der Meister E S von 1466 hat zuerst den Weg gewiesen, auf dem der Kupferstich volle künstlerische Ausdrucksfähigkeit zu erlangen vermochte. Fast könnte man seine Tätigkeit in dieser Kunst dem Wirken der van Eyck innerhalb der Entwickelung der Malerei vergleichen. Bei der scharf ausgeprägten Individualität dieses Künstlers läßt sich eine große Zahl von Stichen als ihm zugehörig feststellen, obwohl wir an bezeichneten Blättern von ihm nur 21 kennen. Von diesen sind einige 1466, andere 1467 datiert. Man versucht die, im Verhältnis zum ganzen Umfange seines Werks so geringe Zahl bezeichneter Blätter dadurch zu erklären, daß man annimmt, er habe erst am Ende seiner künstlerischen Laufbahn begonnen, seine Arbeiten zu signieren, und 1466 und 1467 seien die letzten Jahre seiner Tätigkeit.

Der Meister ES gehört der oberdeutschen Kunstrichtung an, seinen Wohnsitz könnte man in der Gegend von Straßburg vermuten. Der Dialekt seiner Legenden ist ausgesprochenermaßen alemannisch. Starker Einfluß der flandrischen Kunst ist bei ihm unzweifelhaft, doch hat er diesen selbständig verarbeitet, und ist kein eigentlicher Nachahmer der Schule der van Eyck. Jedenfalls gehört er zu den Künstlern, die in der oberdeutschen Malerei um der Mitte des Jahrhunderts eine neue Richtung eingeschlagen. Seine Gestalten sind schlank bis zur Magerkeit, knochig, lebendig und im ganzen gut bewegt. Eigentümlich ist bei ihm ein besonderer Gesichtstypus mit langrückiger, etwas eingebogener, unten kolbig endender Nase, runder, hoher Stirne und kleinem, gekniffenem Mund.

Der Meister E S führt zuerst den Grabstichel mit völliger Sicherheit und Freiheit und in bewußtem Hinarbeiten auf eine bestimmte Gesamtwirkung. Die Modellierung erzielt er mit einfachen, in richtige Stellung gesetzten Kreuzlagen, die dem Lichte zu fein auslaufen, und setzt die Abtönungen mit punktartigen Einstichen in die Platte.

Das berühmte Hauptblatt des Meisters, die sogenannte Madonna von Einsiedeln, datiert 1466, bezieht sich auf das gleichnamige Kloster in der Schweiz als Wallfahrts- und Gedenkblatt an das Fest der Engelweihe, das 1466 dort mit besonderem Pomp gefeiert worden ist. (Der Legende nach ward die Kapelle ursprünglich von Engeln eingeweiht.) Das sehr zart und sorgfältig ausgeführte Blatt stellt die Kapelle dar — ohne Ähnlichkeit mit dem wirklichen Bau, also wahrscheinlich nicht am Ort gefertigt —, oben himmlische Heerscharen, welche sie weihen, unten knieende Pilger.

In den Madonnendarstellungen kommt beim Meister E S noch die Empfindungsweise der älteren Kunst zum Ausdruck. Er liebt es, sie in kirchlicher Ruhe und Würde auf gotischen Thronen und unter Baldachinen anzuordnen. Ebenso



Meister E S von 1466: Thronende Madonna (Ausschnitt).

ist er sichtlich bestrebt, dem Christustypus einen strengen, ernsten Ausdruck zu geben, doch verfällt er dort ins Gezierte, hier ins Mürrische; wo er sich aber in realistischer Darstellung ergehen kann, erscheint er in seinem Element. Die Landschaften in den Hintergründen, Pflanzen und Gräser auf dem natürlichen Boden, führt er mit liebevoller Sorgfalt aus. Auch in der Darstellung des Interieurs, wie

in der Madonna im Zimmer (P. 139) bringt er eine Menge eingehend behandelter Details an, freilich mit noch unsicherer Perspektive. Das gotische Ornament behandelt er überaus geschmackvoll, wie in der großen Patene (P. 165). In einem von ihm gestochenen Kartenspiel sind die Vögel, die eine »Farbe« bilden, mit überraschender Sicherheit im Erfassen augenblicklicher Stellungen und Bewegungen gezeichnet.

Eine Gruppe dem Meister E S stilistisch nahe verwandter Stiche hat man nach einem Blatt, welches den Kaiser Augustus mit der Sibylle darstellt, als Blätter des Meisters der Sibylle zusammengefaßt. Von den authentischen und bezeichneten Arbeiten des Meisters E S unterscheiden sich diese Stiche fast nur dadurch, daß bei ihnen die Ausführung mit punktartigen Einstichen in die Platte überwiegt und den Blättern einen besonderen Charakter gibt. Man nimmt neuerdings allgemein an, daß diese Gruppe von Stichen der frühesten Periode des Meisters E S (um 1450) angehöre.

Hatte der Meister E S dem Kupferstich freiere Ausdrucksfähigkeit gegeben, so bleibt Martin Schongauer der Ruhm, sich über die Enge und Befangenheit, in welcher jener dennoch gebunden blieb, erhoben, und zuerst Kunstwerke des Grabstichels geschaffen zu haben, deren Wert jede spätere Zeit verstanden und bedingungslos anerkannt hat.

Einer in Kolmar eingewanderten Künstlerfamilie entstammend und wahrscheinlich daselbst um 1445 geboren, scheint Schongauer seine Ausbildung zu einem Hauptteil in den Niederlanden unter dem Einfluß des Roger van der Weyden oder in dessen Schule empfangen zu haben, und bleibt weiterhin bis zu seinem 1491 in Breisach erfolgten Tode in Kolmar ansässig. In diesem — wenn er wirklich erst 1445 geboren wurde — nur kurzem Leben hat er 115 Blätter gestochen, die sämtlich sein wohlbekanntes Monogramm: M ✝ S tragen. Schongauers Stiche üben durch die Kraft der Zeichnung, die Klarheit und Schärfe der Linienführung, vor allem aber durch ihre reine und innige Empfindung hohen Reiz aus. Bei seiner nur äußerlichen Kenntnis der Körperformen bildet Schongauer seine Gestalten, namentlich in den Extremitäten, oft allzu mager, die Gelenke unorganisch, die Hände dürr, beherrscht aber mit höchster Meisterschaft die Darstellung der ganzen Skala menschlicher Charaktere von der Roheit der Kriegsknechte bis zur jugendlichen Holdseligkeit seiner Engel, der anmutvollen Innigkeit der Madonna und dem erhabenen Ernst seiner Christusgestalt. Auch Humor und Drolerie sind ihm keineswegs fremd.

Der Wurf der Gewänder ist bei Schongauer sorgfältig und wohlstudiert, die Falten scharfbrüchig, entsprechend dem Fall der schweren Seidenstoffe, in welche sich die Maler des XV. Jahrh. die Madonnen und Heiligen gekleidet dachten. Die Stichelführung Schongauers ist so kräftig, daß die guten Drucke deutlich hervortretendes Relief des Schwärzeauftrages zeigen. Die Modellierung ist weich, die Strichlagen laufen mit feinen Zügen ins Licht aus. Die Haltung seiner Blätter ist immer hell und harmonisch. Da kein Stich Schongauers datiert ist, so läßt sich nur aus den Merkmalen der Kunstweise und Technik ein annäherndes



Martin Schongauer: Raufende Goldschmiedelehrlinge.

Bild seiner Entwickelung gewinnen. Doch kennen wir ihn erst von dem Zeitpunkt an, wo er als selbständiger Meister das Recht hatte, eine Marke zu führen. In den Stichen, die wir als seine frühesten ansehen dürfen, wie in dem Christus zwischen Maria und Johannes (B. 69), der Madonna auf dem Halbmond (B. 31), der Madonna mit dem Papagei (B. 29) erscheint die Strichführung noch dünn und unausgeglichen und einigermaßen an die des Meisters ES erinnernd. In dem Hauptwerk dieser frühen Periode, dem durch seine gewaltige Phantastik berühmten Blatt: die Versuchung des hl. Antonius, sind die Dämonen, die den Heiligen in die Lüfte zerren, nicht nur höchst originell, sondern bei aller Absonderlichkeit doch merkwürdig organisch, konsequent gebildet und zeugen von scharfer Naturbeobachtung, die Schongauer auch sonst bekundet. Gepaart mit seinem Sinn für Humor, tritt sie uns in der drolligen Schweinefamilie



Martin Schongauer: Christus erscheint der Maria Magdalena (Ausschnitt).

(B. 95), in den sich balgenden Goldschmiedelehrjungen (B. 91), in den zu Markte ziehenden Bauern entgegen.

Dem Ende der Frühperiode des Meisters werden die beiden figurenreichen Stiche: der Tod der Maria (B. 33)



Martin Schongauer: Madonna auf der Rasenbank.

und die Große Kreuztragung (B. 21) zugeteilt, letztere dem Umfang, der grandiosen Komposition und der gewaltigen Charakteristik nach, das Hauptblatt Schongauers. In der Gestalt des unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden

Heilandes schafft Schongauer einen künstlerischen Typus von nahezu allgemeiner Geltung, den Raffael und Dürer zum ihrigen machen. Die in dem letztgenannten Werk noch etwas rauhe Stichweise Schongauers glättet und verfeinert sich in der aus zwölf Blättern bestehenden Passionsfolge und ist in der herrlichen Grablegung und im Gang nach Golgatha bereits überall ausgeglichen und glänzend. Das inhaltlich wie stilistisch an die Passionsfolge sich anschließende Blatt: Christus erscheint der Maria Magdalena (B. 26), ist eine der ergreifendsten Schöpfungen der deutschen Kunst, gleich bedeutsam durch die Tragik der Komposition und die durchgeistigte Ausführung. Unmittelbar daneben steht die im Anklang an Roger van der Weyden konzipierte, aber diesen vielleicht an Tiefe und Wahrheit der Empfindung überteffende Große Kreuzigung (B. 25).

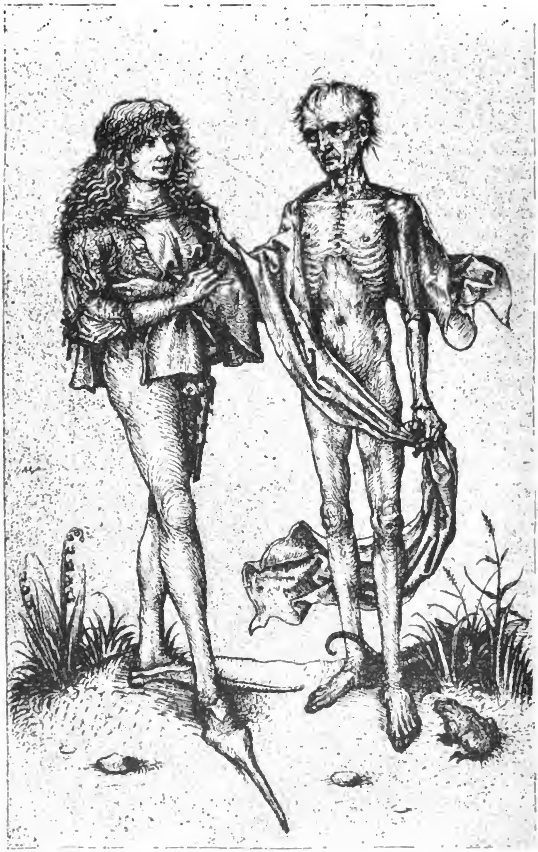
Wie Schongauers Technik sich im Laufe seiner Entwickelung ausgleicht und verfeinert, so veredelt sich auch seine Formengebung und der seelische Ausdruck der Köpfe. Ganz besonders in den Madonnenbildern läßt sich die Wandlung verfolgen von der Herbheit der frühen zur vollendeten Ruhe und edlen Anmut der späteren Blätter. Auf der Höhe seiner Kunst steht in dieser Hinsicht Maria die Verkündigung empfangend (B. 1) und der verkündigende Engel (B. 2), Gestalten von hinreißendem Liebreiz der Erscheinung. Die Madonna auf der Rasenbank und namentlich die Madonna im Hofe können wegen der meisterhaften Einfachheit der Komposition den edelsten Mariendarstellungen zugezählt werden. In der späteren Periode schildert Schongauer mit Vorliebe Einzelfiguren oft von außerordentlicher Anmut, wie die hl. Katharina, Barbara, Agnes u. a. Sein entwickeltes Gefühl für den fein abgewogenen Reiz der Erscheinung, jene Eigenschaft, die wir heute Geschmack nennen, äußert sich auch in seinen ornamentalen Kompositionen, in denen er die Formen der späteren Gotik mit vollendetem Raumgefühl beherrscht. Unter den Empfindungen dieser Art sind die zehn runden Scheiben mit Wappenhaltern besonders anziehend und originell. Zwei große Stiche stellen ein gotisches Rauchfaß und einen Bischofsstab vor.

Schongauer ist schon bei Lebzeiten von vielen Malern, Stechern und Holzschnittzeichnern nachgeahmt und kopiert worden. Ob er direkte Schüler gebildet hat, ist nicht bekannt. Auf einer Reihe von Stichen, die, von verschiedenen Händen herrührend, aus dem Ende des XV. oder dem Anfang des XVI. Jahrh. stammen, findet sich das Zeichen Schongauers, andere unbezeichnete sind in einer der seinigen verwandten Weise ausgeführt. Manchen dieser Stiche dürften

Kompositionen des Meisters zugrunde liegen, andere gehören zu den Nachahmungen und Fälschungen, die sich an die Tätigkeit jedes großen Künstlers anschließen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß außer Martin noch andere Mitglieder der Familie Schongauer als Stecher tätig waren. Das Monogramm L ✝ S, das sich auf einigen unter dem Einfluß Martin Schongauers gefertigten Stichen findet, wird auf Ludwig, den Bruder Martin Schongauers, bezogen. In naher Beziehung zu Schongauer steht der Stecher mit dem Zeichen BM. In manchen seiner Blätter, wie im Johannes auf Patmos, zeigt er zarte Auffassung, weiche, angenehme Zeichnung, etwas dilettantenhafte, aber Schongauer verwandte Stechweise, andere, wie das Urteil Salamonis, sind derb in den Formen und gröber in der Ausführung. Wahrscheinlich liegen ihnen Zeichnungen Schongauers zugrunde. Das Zeichen b ✕ g bezieht ältere Tradition auf einen freilich nicht nachweisbaren Barthel Schongauer, was schon darum nicht möglich ist, weil das Monogramm nach neueren Forschungen b g und nicht b s zu lesen ist. Der Künstler, der sich dieses Monogramms bedient, ist ein gewandter Zeichner, der in mehr leicht skizzierten als ausgeführten Blättchen mit Vorliebe lebendig aufgefaßte Genreszenen und Einzelfiguren darstellt. Einen ungefähren Hinweis auf die Zeit und die Gegend seiner Wirksamkeit bietet ein mit seinem Monogramm bezeichnetes Blättchen, das einen Herrn und eine Dame, dabei die Wappen der Frankfurter Familien Rohrbach und Holzhausen, darstellt, und das, wie man annehmen darf, ein Gedenkblatt auf eine Heirat ist, die zwischen Mitgliedern dieser Familien im Jahre 1466 stattfand. Die Kupferplatte befindet sich noch im Besitz der Familie von Holzhausen. Obwohl der Meister b ✕ g Schongauers Passionsblätter kopiert, ist er doch in seiner Auffassung und in seiner Stechweise keineswegs von Schongauer abhängig. Der Stecher b ✕ g scheint vielmehr in näherem Zusammenhang zu stehen mit der mittelrheinischen Schule und dem sogenannten Meister des Amsterdamer Kabinetts.

Der Meister des Amsterdamer Kabinetts — oder Meister von 1480, wie man ihn nach einer angeblich auf einem seiner Stiche befindlichen handschriftlichen Datierung genannt hat — verdankt den erstern Namen lediglich dem Umstande, daß sich die reichste Sammlung seiner Blätter zufällig im Museum zu Amsterdam befindet, seine Kunst hat aber keinerlei Zusammenhang mit Holland. Der Meister gehört vielmehr offenbar der rheinischen Schule an und ist wegen der Originalität seiner Kompositionen und der



Der Meister des Amsterdamer Kabinetts: Der Tod und der Jüngling.

sprühenden Lebendigkeit seiner Zeichnung den größten deutschen Meistern zuzuzählen. Die Seltenheit seiner Blätter rührt wohl daher, daß die Platten überhaupt nur sehr wenige brauchbare Drucke liefern konnten, da alles nur sehr zart

mit der Nadel oder dem Stichel ins Kupfer geritzt war. Aber grade die leichte, wie skizzenhafte, dabei sehr malerische Behandlung verleiht diesen Blättern ungewöhnlichen Reiz. Wir kennen 90 Stiche, die sich diesem Künstler mit Sicherheit zuteilen lassen. Die religiösen und Heiligendarstellungen des Meisters sind voll origineller, von allem Herkommen unabhängiger Züge, am meisten aber ist er in seinem Element, wo er in der Darstellung von Genreszenen sich in freier Individualisierung seiner Gestalten ergehen kann.



Meister mit dem Zeichen W B: Weibliches Bildnis.

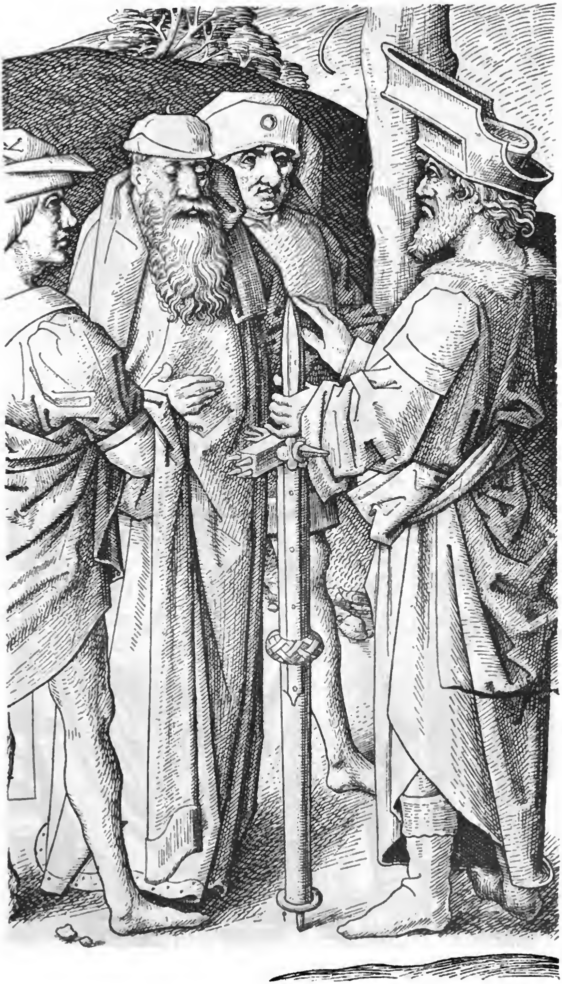
Zweimal behandelt er mit ergreifender Tragik das Todesthema, einmal stellt er dar, wie der Tod einen modisch gekleideten Jüngling mahnend an die Schulter faßt, ein anderes Mal die Legende von den drei Toten und den drei Lebendigen. Am nächsten, wenn auch im künstlerischen Rang durch einen weiten Abstand getrennt, steht ihm der erwähnte Meister b x g, der offenbar eine Reihe verlorener Originale von ihm kopiert hat, wie dies auch Wenzel von Olmütz und Israel von Meckenem taten.

Der Gruppe der eben genannten ist ein Künstler anzureihen, von dem wir vier merkwürdige Porträtstiche, zwei davon am Unterrand mit W ‡ B signiert, kennen, lebendig aufgefaßt, bestimmt gezeichnet und klar und fest gestochen. Der unbekannte Verfertiger, der kein geringer Künstler gewesen sein kann, gehört der schwäbischen Schule und jedenfalls noch dem XV. Jahrh. an. Seine Technik ist der Schongauers verwandt, nur derber und weniger regelmäßig. Innerhalb der deutschen Kunst bilden diese Blätter die frühesten gelungenen Versuche, naturwahre Bildnisse im Kupferstich auszuführen.

Auf der Ausbildung der stecherischen Technik, die durch den Meister E S und durch Schongauer erreicht wurde, fußen im wesentlichen auch die Stecher, die aus den Kunstrichtungen der Niederlande und des Niederrheins hervorgehen. Für die Persönlichkeiten dieser Stecher und die Zeitfolge ihrer Tätigkeit haben wir kaum hier und da einen dürftigen Hinweis; statt ihrer Namen kennen wir nur die Monogramme auf ihren Blättern.

Einen einigermaßen sicheren Anhalt für die Zeit und den Ort ihrer Entstehung bieten uns zehn unbezeichnete Stiche mit *Darstellungen zu Giovanni Boccaccios Erzählungen* von berühmten Unglücklichen. Sie sind, wenn auch jetzt fast nur vereinzelt vorkommend, Illustrationen einer 1476 von Colard Mansion in Brügge gedruckten Ausgabe der französischen Übersetzung der genannten Erzählungen. Fast nur in leichten Umrissen gestochen, schließen sie sich in ihrer Darstellungsweise und Kunstart vollständig den Handschriftenmalereien der burgundisch-vlämischen Schule an, die, zur Zeit Karls des Kühnen blühend, eine reiche Tätigkeit entfaltete. Diese Umrißstiche waren bestimmt, Illuminatoren als Vorzeichnung zu dienen, wie ein noch vorhandenes Exemplar des erwähnten Buches beweist, in dem die neun Stiche als Miniaturen ausgemalt sich finden.

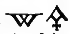
Der holländischen Schule des XV. Jahrh., deren Hauptrepräsentanten in der Malerei Ouwater und Geertgen van



Der Meister I A von Zwolle: Kreuzigung Christi (Ausschnitt).



Meister F V B: Das Urteil Salomos (Ausschnitt).

St. Jans sind, gehört der Stecher an, den man nach einem schwer deutbaren Zeichen auf seinen Blättern () den Meister mit der Weberschütze nennt. Die Bezeichnung ZWOLL, die sich außerdem nebst den Initialen I A und dem dazwischengestellten Meisterzeichen auf den Stichen findet, läßt annehmen, daß der Künstler aus Zwolle stammte oder daselbst tätig war. Mit der älteren holländischen Schule teilt er die Vorliebe für heftigen Ausdruck und leidenschaftliche Bewegung. Hierin und in der Derbheit seiner Gesichtstypen erinnert er namentlich an Geertgen van St. Jans. Die Stechweise des Meisters von Zwolle ist rein, klar und regelmäßiger, aber auch trockener, als die Schongauers. Viele Blätter dieses Meisters haben größeres Format, als das durchschnittlich bei den nordischen Stechern des XV. Jahrh. übliche. In einer Gefangennahme Christi versucht er sogar, nächtliche Lichteffekte hervorzubringen. Wenn er hier zu gewaltsamen Übertreibungen neigt, so ist ihm auch der Ausdruck feierlichen Ernstes nicht fremd, wie in der Anbetung der Könige oder der Beweinung Christi. Die Madonna des Meisters von Zwolle hat einen weichen, sanften Ausdruck, worin sie ebenfalls an die weiblichen Typen des Geertgen van St. Jans erinnert. Mit Vorliebe bringt er krause, gotische Architektur und Ornamentformen an. Ebenfalls den Niederlanden angehörig ist der Meister mit dem Monogramm , der in seiner Vorliebe für das Anbringen gotischer Architekturformen Verwandtschaft mit dem Meister von Zwolle zeigt, aber im ganzen befangener erscheint. Den Meister mit dem Zeichen F V B nennt ältere Tradition Franz von Bocholt, es ist jedoch unerwiesen, daß es einen Stecher dieses Namens gegeben hat. Dieser Künstler gehört ebenfalls den Niederlanden oder dem Niederrhein an und erinnert in seiner ausdrucksvollen Zeichnungs- und Kompositionsweise an Dierick Bouts. Der Meiter F V B ist ein ausgezeichneter Künstler, der unter den nordischen Stechern dieser Periode dem Rang nach fast neben Schongauer gesetzt werden darf. Er übt eine freie und sichere, dabei sorgfältige Stechweise. Sein figurenreiches Urteil Salomonis ist meisterhaft komponiert und in der kraftvollen, malerischen Haltung einer der hervorragendsten Stiche des XV. Jahrh. Von großer und ernster Auffassung sind die Verkündigung und die Apostelgestalten dieses Künstlers.

Zu Bocholt nachweisbar am Ende des XV. Jahrh. tätig, und gestorben ebenda 1503, ist der überaus fruchtbare Kupferstecher und Goldschmied Israel von Meckenem, von dem wir über 570 Blätter kennen. Israel erscheint als vielproduzierender Bildermacher, stilistisch zugehörig der

flandrisch-niederländischen Schule, deren physiognomische Typen und Formengebung er outriert, in der Mehrzahl seiner Arbeiten ohne feinere Auffassung und Empfindung. Nur wo er dem Alltagsleben entnommene Genreszenen vorführt, zeigt Meckenem, daß er wohl fähig ist, mit frischem Humor zu beobachten, wie namentlich die Blätterfolge mit verschiedenen Szenen des häuslichen Lebens, die drollige



Israel von Meckenem: Der Kartenspieler (Ausschnitt).

Fuchsfamilie und ähnliche Stiche beweisen. Meist kopiert er nach anderen Künstlern, nach Schongauer, dem Meister E S, nach frühen Stichen Dürers, nach dem Meister des Amsterdamer Kabinetts u. a., und wahrscheinlich sind von seinen Stichen die meisten bloße Kopien. Für eine Folge von Stichen zum Leben der Maria haben Meckenem, wie bei vier der Blätter unzweifelhaft ist, Gemälde des älteren Holbein als Vorlage gedient. Ob Meckenem diese jetzt in Augsburg bewahrten Bilder selbst gesehen, oder wie ihm sonst deren Kompositionen vermittelt worden sind, ist zurzeit unbekannt. Auch Platten anderer Künstler, wie einige

des Meisters F V B, die ihm in abgenutztem Zustand in die Hände kommen, retouchiert er und setzt ungescheut sein eigenes Zeichen auf die fremde Arbeit. Die Retouche spielt überhaupt in der Tätigkeit Meckenems eine bedeutende Rolle. Sobald die eigenen Platten durch das Drucken sich abzunützen beginnen, weiß er ihnen durch Überarbeiten mit neuen Strichlagen und durch allerlei Hinzufügungen in sehr geschickter Weise ein frisches Aussehen zu geben. Meckenem ist einer der frühesten Künstler, deren Stiche in mehreren Abdruckgattungen vorkommen. Alle zu seiner Zeit üblichen Stoffgebiete sind in seinem Werk vertreten. Trotz des an sich nur geringen künstlerischen Gehaltes sind seine Blätter



Meister P P W: Spielkarte.

durch den Reichtum ihrer Darstellungen, durch die Mannigfaltigkeit der bunten Zeittrachten und die Fülle von Details anziehend, in erster Reihe dort, wo der Gegenstand Gelegenheit zu solcher Entfaltung bietet, wie das Fest des Herodes, Judith im Lager des Holofernes u. dergl. Am unerfreulichsten sind seine banalen, oft geradezu rohen Christus-, Madonnen- und Heiligendarstellungen. Der tüchtige Goldschmied, der Meckenem war, zeigt sich in geschmackvollen Ornamentblättern, in denen zierliches gotisches Rankenwerk mit Tier- und Menschengestalten sich zu anmutigem Ganzen vereint. Der Stecher mit dem Monogramm P P W ist in Cöln um die Wende des Jahrhunderts tätig gewesen. Wir besitzen von ihm das umfang-

reichste stecherische Werk deutschen Ursprungs aus dem XV. Jahrh., eine aus sechs Folioblättern zusammengesetzte Darstellung des Schauplatzes, auf dem sich der für Deutschland so unglückliche Schweizerkrieg von 1499 abspielt. Die Landschaft ist schwach, die Berge fast kindlich, aber die Figurengruppen sind lebendig, mit guter Beobachtung des kriegerischen Treibens gezeichnet. Dabei sind freilich die Dimensionen der Gestalten viel zu groß im Verhältnis zur landschaftlichen Umgebung. Das Ganze ist eine etwas flüchtige Gelegenheitsarbeit von gewandter Hand. Von demselben Künstler existiert ein Kartenspiel von runden Blättern, die »Farben« bestehen aus vortrefflich gezeichneten Hasen, Papageien und Blumen. Von ungleichem Wert sind seine heiligen und profanen Darstellungen. Der Dialekt der deutschen Beischriften auf dem Schweizerkrieg ist kölnisch, und dazu stimmt der Gruß: Salve felix Colonia auf dem ersten Blatt seines runden Kartenspiels, sowie der Umstand, daß der Meister S und Jacob Binck einige seiner Stiche kopierten.

Die Stecher dieses Zeitraumes, welche wir dem Stilcharakter ihrer Werke nach im östlichen Franken und in Bayern tätig vermuten dürfen, sind fast durchweg anonyme, wie es scheint vereinzelt wirkende Meister, die mit den führenden Malerschulen in nur losem Zusammenhang stehen. Der Meister h·W, der ohne zureichende Begründung mit einem urkundlich in München vorkommenden Goldschmied Hans von Windsheim identifiziert worden ist, zeigt sich als originell erfindender Künstler. Von ihm kennen wir einige große, figurenreiche und wirkungsvolle Kompositionen mit energischem Ausdruck der Physiognomien, drei davon tragen die Daten 1481 und 1482. Der metallischen, harten Behandlung des Stichels nach zu schließen, dürfte er ein Goldschmied gewesen sein. Ähnlicher Art ist der Stecher mit dem Zeichen B ⚓ R und von Schongauer abhängig, dessen Madonnentypus er selbständig und mit Anmut umbildet. Er ist jedoch der niederrheinischen Schule beizuzählen.

Eine Reihe von Blättern, welche die Bezeichnung M A I R tragen, rühren allem Anschein nach von dem urkundlich zwischen 1491 und 1541 in Landshut nachweisbaren Maler Nicolaus Alexander Mair her. Trotz der provinzialen Befangenheit seiner Kunst verdienen die Stiche Mairs Beachtung wegen des genrehaften, originellen Elements, das sie belebt. Einige seiner großen, etwas trocken und leer wirkenden, aber mit Routine in der Führung des Stichels



Meister MZ: Martyrium der hl. Katharina (Ausschnitt).

ausgeführten Blätter sind glücklich aufgefaßte Szenen des Lebens, wie das Blatt, das uns eine frohe Gesellschaft junger Damen und Herren vorführt. Das der Gesellschaft noch

unsichtbare Todesgespenst, das die Mauer des Gartens übersteigt, gibt der Darstellung das allegorisch moralisierende Motiv von Jugendlust und Todesnähe, das die Kunst dieser Zeit mit Vorliebe immer neu variiert. Matthäus Zasinger pflegt man ohne Begründung den Stecher mit dem Monogramm MZ zu nennen, der ebenfalls der bayerischen oder fränkischen Richtung angehört. Er ist ein mittelmäßiger Zeichner, seine Figuren sind von schwankendem,



Veit Stoß: Madonna mit Kind (Ausschnitt).

losem Gefüge, aber seine Stichelführung ist fein, zart und gefällig. Vielleicht ursprünglich Goldschmied, mag er sich künstlerische Anregungen von verschiedenen Seiten zusammengeholt haben. Einiges bei ihm erinnert an Baldung Grien, auch Jacopo de' Barbaris Werke scheint er gekannt zu haben, daneben ist er von Dürers frühen Arbeiten beeinflußt, was auch in seinen landschaftlichen Hintergründen zutage tritt. Zwei seiner figurenreichsten Blätter, ein Turnier und ein Ballfest, tragen die Jahreszahl 1500; feiner als diese behandelt ist eine italienisierende Madonna am Brunnen

von 1501; ein reizendes Genreblättchen, Die Umarmung im Zimmer, ist von 1503. Ein nacktes Weib auf einem Schädel stehend, als Allegorie auf die Vergänglichkeit, erinnert an Dürers Großes Glück; sein größter Stich ist eine figurenreiche Enthauptung der hl. Katharina. Man kennt im ganzen 22 Blätter vom Meister M Z.

Daß auch Bildhauer zum Grabstichel greifen, kann nicht befremden in einer Zeit, in der die verschiedensten Arten der Kunsttechnik häufig nebeneinander in derselben Werkstatt geübt werden. Der Nürnberger Bildhauer Veit Stoss (geb. um 1450, gest. Nürnberg 1533) wird in gleichzeitigen Urkunden als Kupferstecher erwähnt, und die ihm zugeschriebenen, mit V. S bezeichneten Stiche zeigen so sehr den Charakter seiner Skulpturen, daß hinsichtlich seiner Autorschaft kaum ein Zweifel bestehen kann. Seine etwas übertreibende, aber energische Zeichnungsweise und die ungelenke Führung des Grabstichels lassen die Hand des Bildschnitzers erkennen, dessen Arbeit auf der Kupferplatte den dilettantischen Zug nicht verleugnet. Auch vom Ulmer Bildhauer Jörg Syrlin (gest. wahrscheinlich 1491) kennen wir einen, ein Taufbecken darstellenden, kräftig behandelten Stich.

Der Richtung Schongauers schließt sich der Stecher mit dem Monogram A G an, den man, wieder ohne glaubhafte Belege, Albert Glockenton nennt, und als einen Angehörigen der Miniaturmalerfamilie dieses Namens ansieht, die in der Zeit um 1500 zu Nürnberg tätig war. Der Meister A G führt einen zarten Stichel und kopiert mit Geschicklichkeit die Große Kreuztragung und den Tod der Maria nach Schongauer. Eine im Geist dieses Meisters erfundene, aber mit selbständigen Zügen ausgestattete Passionsfolge zeigt achtungswerte Erfindung, wenn auch eine etwas enge und kleinliche Auffassung. Der Umstand, daß er drei in Würzburg zwischen 1479 und 1483 gedruckte Meßbücher mit gestochenen Wappen und einer Kreuzigung ausstattet, gibt wenigstens einen Anhaltspunkt für die Zeit seiner Tätigkeit. Dem eben erwähnten verwandt, aber ein noch mehr verwässerter Nachahmer Schongauers, ist der Stecher W A H, den man ohne hinreichende Begründung nach München versetzt und Wolf Hammer genannt hat.

Ein oberdeutscher Künstler von bedeutender Originalität zeichnet seine 10 bekannten Blätter mit · L · Cz ·. Er sticht in sehr geistreicher, kräftig pointierender, frei zeichnender



Meister L c z: Christus vom Satan versucht (Ausschnitt).

Weise, die auf die Hand eines Malers, keinesfalls auf die eines Goldschmiedes deutet. Er hat allerdings 1492 einen Anhänger für Frauenschmuck gestochen. Von anziehender Phantastik ist das köstliche Blatt Christus vom Satan versucht, malerisch seine Flucht nach Egypten, überaus lieblich der Madonnentypus dieses unbekannten Stechers, der ohne Zweifel ein Meister von ungewöhnlicher Bedeutung gewesen ist.

Ein Stecher, der sich auf einer sorgfältigen Kopie von Schongauers Tod der Maria mit dem Namen Wenzel von Olomucz (Olmütz) bezeichnet, fertigt zahlreiche Nachstiche nach Schongauer und Dürer und anderen Meistern, auf denen er in Abkürzung seines Namens ein W anzubringen pflegt. Der Meister W scheint künstlerische Selbständigkeit kaum zu besitzen und ist, soviel seine erhaltenen Blätter zu urteilen gestatten, nur Kopist. Irrtümlich haben noch neuere Kunstforscher (Thausing im Leben Dürers) das Monogramm W auf Dürers Lehrer Michel Wohlgemuth beziehen wollen.

Zu der Stufe der Entwickelung, auf welcher die Stechkunst sich gleichberechtigt neben die Malerei stellen durfte, wird sie durch Albrecht Dürer emporgehoben, dem es zuerst gelang, allein mit dem Grabstichel die natürliche Verteilung von Licht und Schatten, die Eigenschaften der Oberfläche der Körper, ihre Rauhigkeit oder Glätte, Weichheit oder Härte und den Ausdruck seelischer Stimmungen sichtbar zu machen. Wenn wir den künstlerischen Weg Dürers verfolgen, so sehen wir, daß die Phasen, welche die Stechkunst vor ihm durchlaufen hat, sich in seiner Entwickelung noch einmal in Kürze wiederholen; aber dort angelangt, wo seine Vorgänger stehen geblieben sind, erblickt und erreicht er für seine Kunst neue Ziele mit genialer Intuition. 1471 als das dritte Kind seines seit 1455 in Nürnberg ansässigen Vaters — eines aus Ungarn eingewanderten Goldschmiedes wahrscheinlich deutscher Herkunft — geboren, kommt er zuerst in dessen Goldschmiedewerkstatt, später zu dem Nürnberger Maler Michel Wohlgemuth in die Lehre, und geht 1490 auf die Wanderschaft, von der er 1494 zurückkehrt. In demselben Jahre heiratet er Agnes Frey und nimmt seinen ständigen Wohnsitz in seiner Vaterstadt, welche er nur zweimal auf länger verläßt, 1505 bis 1507 zu einem Aufenthalt in Venedig, 1520 bis 1521 zu einer Reise in die Niederlande. Die Lehrjahre in der Goldschmiedewerkstatt mußten Dürer mit dem Grabstichel vertraut machen, und wahrscheinlich hat er schon vor Antritt seiner Wanderschaft begonnen, Kupferstiche anzufertigen. Nach alter, durch Übereinstimmung mit frühen Handzeich-

nungen bekräftigter Tradition, gelten als Dürers erste selbständig ausgeführte Stiche der nur in drei Exemplaren bekannte Große Kurier (Wien, Dresden, Paris) und Der gewalttätige Alte — ein Unhold, der eine Frau bezwingt. In beiden ist die Führung des Grabstichels schwerfällig und ungelenk, die Zeichnung hart und unsicher. Diese Blätter tragen noch nicht Dürers Marke, die anfänglich aus einem getrennten a und d besteht, weiterhin geformt ist und endlich, etwa um 1497, die Gestalt des weltberühmten



Albrecht Dürer: Madonna mit der Heuschrecke (Ausschnitt).

annimmt. Zuerst setzt Dürer sein Zeichen, wie die deutschen Meister des XV. Jahrh., in die Mitte an den Unterrand der Darstellung, später, ähnlich den Italienern, oft auf ein Täfelchen, oder in perspektivischer Verschiebung auf den Boden, einen Stein oder dergl. Erst seit 1503 pflegt Dürer seine Blätter häufiger zu datieren.

In den neunziger und den unmittelbar auf 1500 folgenden Jahren ist Dürer mit dem Grabstichel fleißig tätig, und an den Blättern dieser Zeit läßt sich die Ausgestaltung seiner Kunst und seiner Technik deutlich verfolgen. Um 1494 oder 1495 dürfte die hl. Familie mit der Heuschrecke anzusetzen sein, mit noch unklarer Zeichnung und rauher, unsicherer Stechweise. Es folgen, schon mehr ausgeglichen,

die Sieben Kriegsleute und der Türke zu Pferde, endlich die einen bedeutenden Fortschritt bekundenden Vier Hexen von 1497, welche dartun, daß Dürer bereits in dieser Zeit, abweichend von der Übung seiner deutschen Kunstgenossen, Studien nach nackten Körpern gemacht haben muß. Zugleich sucht er jetzt in der Lage und Führung der Stichelzüge die Modellierung der Körperformen und den Strich der Muskulatur zum Ausdruck zu bringen. In dem Spaziergang — ein Herr und eine Dame lustwandeln in einer Landschaft, während hinter einem Baum der Tod lauert — erzielt Dürer eine kräftigere und mehr harmonische Wirkung und scheint nunmehr die Rauhheit und Unausgeglichenheit, welche seinem Stichel bisher angehaftet haben, zu überwinden. Schon in dem ebenfalls in die Zeit gegen 1500 zu setzenden Verlorenen Sohn tritt das sichtliche Bestreben hervor, den gedanklichen Inhalt der Komposition mit der Art der Ausführung in fein empfundenem Einklang zu bringen. Hierdurch, wie durch die Tiefe der Auffassung bildet der Verlorene Sohn eines der Hauptwerke Dürers. Weitere Entwickelung seiner Stechkunst zu freierem und leichterem Vortrage zeigt der Büßende hl. Hieronymus, der Raub der Amymone und endlich das Die Eifersucht, von Dürer selbst der Große Herkules genannte Blatt, welches gewissermaßen den Abschluß der ersten Entwickelungsperiode kennzeichnet. Im Großen Herkules hat Dürer bereits die Herrschaft über den Grabstichel erlangt, mit der er alle seine Vorgänger meistert. Mit komplizierten, drei- und vierfachen Lagen ist die Plastik der nackten Körper weich und in klarer Formenempfindung ausgedrückt, und in sicherer Weise die Abtrennung der großen Figuren von dem landschaftlichen Hintergrund erreicht. Wie zielbewußt Dürer den Stichel handhabt, läßt der unvollendete Probedruck des Herkules im Berliner Kabinett (ein zweiter in der Albertina) erkennen. In die mit der Schneidenadel leicht angegebenen Umrisse der Komposition setzt er an einzelne Partien die ganze endgültige Ausführung, die Stellen unmittelbar daneben völlig weiß lassend. Der sogenannte Herkules, dem ein nicht sicher ermittelter Stoff der antiken Mythologie zugrunde liegt, dürfte um 1500 entstanden sein, das Motiv ist teilweise einem altitalienischen Kupferstich: Orpheus wird von den lykischen Weibern erschlagen (Pass. V., S. 74, No. 120) entnommen.

In der Periode, in der die bisher betrachteten Werke entstehen, zeigt sich Dürer in fortschreitender Ausbildung seiner Technik bestrebt, mit dem Grabstichel die Linien und Biegungen der Oberflächen vollkommener wiederzugeben, als es die Kunst vor ihm vermochte. Nun will er aber

auch die Kupferplatte befähigen, die zartesten Abstufungen von Licht und Schatten auszudrücken und dem Kupferstich allein durch das Mittel von Weiß und Schwarz einheitliche, geschlossene Haltung, gleich einem Gemälde erteilen. In



Albrecht Dürer: Madonna mit dem Vogel.

der Madonna mit der Meerkatze kommt die malerische Tendenz zum erstenmal in bestimmter Weise zum Vorschein, doch treten hier die schwarzen Schatten noch einigermaßen unvermittelt neben die breiten Lichter, und die Wirkung erscheint etwas hart und metallisch. Eine

weichere Vortragsweise nimmt Dürer in dem gewöhnlich Das Große Glück, von ihm selbst die Nemesis genannten Blatt an, dessen Darstellung noch der endgültigen Deutung harrt. Hier ist die Behandlung weicher und feiner; in detaillierter Durchbildung sind die zartesten Reflexlichter der Haut des nackten geflügelten Weibes gegeben, die Landschaft unten voll anheimelnder Intimität. Während im Herkules wie in der Madonna mit der Meerkatze italienische Einflüsse sich geltend machen, zeigt die Nemesis und die darauf folgenden Arbeiten bewußte und bestimmte Abwendung von der italienisierenden Richtung und reinere nordische Kunstempfindung. Wahrscheinlich kurz nach dem eben genannten Blatt entsteht Dürers größter Kupferstich, der hl. Eustachius, wiederum mit köstlichem Reichtum der Landschaft und ausgeführten Details. Während in den früheren Stichen, wie im Herkules, der Boden mit einfachen Strichlagen angedeutet war, und wie beeist aussah, weiß Dürer das Terrain jetzt durch komplizierte Behandlung in natürlicher Mannigfaltigkeit zu bilden. Die Tendenz, die stofflichen Eigenschaften des Dargestellten realistisch wiederzugeben, tritt am deutlichsten hervor in dem Wappen mit dem Totenkopf von 1503. Bei dem, den Mittelpunkt der Darstellung bildenden, stählernen Helm konzentriert Dürer seinen Eifer darauf, den Glanz des polierten Metalls in strahlender Naturwahrheit vor Augen zu führen. Diese, wie man sie später nannte, stoffbezeichnende Manier erscheint hier von reinster künstlerischer Empfindung getragen. In Adam und Eva von 1504 löst Dürer das Problem der Behandlung des Nackten in einer verfeinerten, anderen Weise als in der Nemesis. Hier gelingt es ihm, sogar den Unterschied der Hautoberfläche des männlichen und weiblichen Körpers durch Abstufungen der Technik klar zu kennzeichnen. Diese in der stecherischen Behandlung so meisterhaft zur Geltung gebrachte Naturbeobachtung ist eine Frucht von Dürers Studien der Proportionen des menschlichen Körpers. Gerade um 1504 hält sich in Nürnberg der Venetianer Maler Jacopo de' Barbari (Walch) auf, derselbe, von dem Dürer, wie man annehmen darf, bei einem früheren Zusammentreffen die erste Anregung zum kunsttheoretischen Studium der Formen und Verhältnisse der menschlichen Gestalt empfangen hat.

1505 entstehen die beiden Stiche das Große und das Kleine Pferd, mit welchen Dürer die Normalgestalt des Pferdes — des für den Künstler wichtigsten Tieres — vielleicht ähnlich feststellen will, wie er es in Adam und Eva für die des Menschen versucht. Wenn diese Auffassung richtig ist, würde das Große Pferd den Typus des schweren

Kriegsrosses darstellen, dessen Bestimmung der dabeistehende Geharnischte noch überdies andeutet, das Kleine Pferd den Typus des leichten Renners, dessen Schnellfüßigkeit der Mann daneben mit den Merkurflügeln (Merkur?) symbolisiert.

Dürers anderthalbjähriger Aufenthalt in Venedig von 1505 bis 1507, und die Vollendung großer Arbeiten für den Holzschnitt nach seiner Rückkehr lassen ihn jetzt nicht zu umfangreicheren Unternehmungen im Gebiete des Stiches



Albrecht Dürer: Die Madonna mit der Birne (Ausschnitt).

kommen. Er beginnt jetzt nur die Kupferstichpassion, deren erstes Blatt, die Beweinung Christi, 1507 datiert ist. 1512 wird dieses Werk mit kräftigem Ansatz seiner Beendigung näher gebracht, denn nicht weniger als zehn Blätter der Stichpassion tragen dieses Datum, aber erst 1513 fügt Dürer das sechszehnte und letzte Stück hinzu: Petrus und Paulus heilen die Kranken an der Pforte des Tempels. Unter solcher Verschleppung hat die Ausführung sichtlich gelitten, und wenn die Passionsfolge auch nirgends die Meisterschaft ihres Urhebers verleugnet, so fehlt ihr doch die Frische der Konzeption, durch welche sich z. B. die Kleine Holzschnittpassion in so hohem Maße auszeichnet. In der Zeit von 1507 bis 1513 sticht Dürer durchweg nur Platten von kleinem Umfang. Als bedeutendste von diesen darf vielleicht die Kreuzigung Christi

von 1508 gelten, eine großartige, in verfinsterte Landschaft versetzte Komposition. Es ist wohl kein bloßer Zufall, daß auch die beiden Nachtstücke der Kupferstichpassion, Christus am Ölberg und die Gefangennehmung, im selben Jahre ausgeführt sind.

Die überaus subtile, vermalende Behandlung, wie sie Dürer 1504 in Adam und Eva und gleichzeitig in der Geburt Christi angewendet hat, gibt er schon in den beiden Pferden und entschiedener noch in den Passionsblättern wieder auf, belehrt durch die Erfahrung, daß die allzu delikat ausgeführten Platten eine verhältnismäßig nur geringe Zahl guter Drucke zu liefern vermögen. Er ändert um 1505 seine Technik und bearbeitet nun das Kupfer mit tief eingeschnittenen, regelmäßigen Strichlagen, welche der Gravierung größere Dauerhaftigkeit gegen die Angriffe, die sie beim Drucken erleidet, gewähren. Bei allem Glanz der Durchführung, und gerade wegen der Reinheit und Schärfe des Linienzuges führt diese Art der Behandlung leicht zu kalter, metallischer Wirkung, die z. B. ganz besonders in der Madonna mit der Birne von 1511 sich geltend macht. Daß hier eine Klippe der Stechkunst liegt, konnte Dürer nicht entgehen, und mit feinem Takt findet er den Weg, um die malerischen Qualitäten des Druckes mit der Haltbarkeit der Platte zu verbinden. Die Retouche, dieses künstlerisch verwerfliche Mittel, die Haltbarkeit der Platte zu verlängern, das schon seinen Vorgängern bekannt war und von seinen Nachfolgern noch viel mehr angewandt wurde, scheint Dürer grundsätzlich verschmäht zu haben. Selbst nach seinem Tode wagte es keine fremde Hand, die noch lange immer wieder abgedruckten Platten des Meisters durch Aufstechen zu verschlimmbessern.

Auf neue Ausdrucksmittel sinnend und vielleicht auch im Streben, die langsame Arbeit des Stichels durch ein schneller förderndes Verfahren zu ersetzen, stellt Dürer zwischen 1510 uud 1516 eine Reihe technisch-künstlerischer Versuche an. Zunächst greift er zur Schneidenadel, die vor ihm jener rätselhafte Meister von 1480 in so köstlicher Weise gehandhabt hatte. Das erste, lediglich mit der kalten Nadel ausgeführte Blättchen Dürers ist die kleine, nur in zwei Exemplaren auf uns gekommene Veronika mit dem Schweißtuch (Dresden, Albertina) von 1510, welcher 1512 der leidende Heiland (B. 21) und gleichzeitig der große hl. Hieronymus am Weidenbaum folgt. Im letzteren hat Dürer der Schneidenadel, die er mit der Freiheit des Zeichenstiftes handhabt, den höchsten malerischen Reiz abgewonnen. Fast scheint er hier die stilistischen Schranken der Kunst des XVI. Jahrh. zu durchbrechen und eine merk-



Albrecht Dürer: Die Landschaft mit der großen Kanone (Ausschnitt.)

würdige Geistesverwandtschaft mit dem größten Meister, der nach ihm auf der Kupferplatte schafft, mit Rembrandt, zu offenbaren. Durch Stehenlassen des Plattengrates im Hieronymus ist kräftigste, sammetschwarze Tönung erzielt, die freilich nur für sehr wenige Drucke vorhielt. Um dieses unvergleichliche Blatt richtig zu würdigen, muß man einen jener Frühdrucke (vor dem Monogramm) vor Augen haben, wie sie das Britische Museum und die Albertina besitzen. Von der Arbeit mit der Schneidenadel geht Dürer zum Ätzen und Radieren über. Das Ätzen auf Eisen mit Ammoniak, Eisenvitriol u. dergl. wurde schon im XV. Jahrh. zur Verzierung von Waffen verwendet. Die Herstellung der zum Ätzen auf Kupfer nötigen Salpetersäure war zu Dürers Zeiten ein nur wenigen bekanntes Geheimnis, erst seit den

dreißiger Jahren des XVI. Jahrh. wird das »Scheidewasser« allgemeiner verbreitet. Wenn Dürer auch einen oder den anderen Vorläufer gehabt hat, der Versuche mit dem Radieren anstellte, wie Daniel Hopfer und Urs Graf, so geht doch erst von ihm der Anstoß aus, durch den die Radierung endgültig in künstlerische Aufnahme gelangt. Zwischen 1515 und 1518 entstehen die fünf Radierungen, welche er auf eisernen Platten, mit, wie es scheint, wenig vollkommenen Mitteln fertigt; die Striche sind hier noch rauh und dick, und es gelingt Dürer nicht, feinere Abtönungen zu erzielen. Dem in der Ätzung mißglückten Leidenden Heiland von 1515 (B. 22) folgt der Christus am Ölberg (B. 19), in welchem die derbe Technik der Eisenätzung in überaus glücklicher Weise zu grellem nächtlichem Lichteffekt verwertet erscheint. Den im ganzen wenig gelungenen Blättern: Schweißtuch von einem Engel gehalten und Pluto mit Proserpina folgt dann, 1518, das unter dem Namen Die große Kanone bekannte Landschaftsblatt. In dieser großartigen, Tizianischen Landschaften vergleichbaren Komposition findet Dürer die der Natur der Eisenradierung adäquate, breite, skizzierende Behandlung, aber wie auch von diesem Resultat noch unbefriedigt, gibt er nunmehr das Radieren völlig auf. Was Dürer zuerst mit der Schneidenadel und dann mit der Ätzung geleistet hat, bleibt trotz der Unvollkommenheit, die er in diesen Arbeiten erblicken mochte, für die Kunst unverloren, denn auf seine Vorarbeit gründet sich die von nun an stetige Ausgestaltung der Radierung. In dieselben Jahre, in welchen wir Dürer mit der Schneidenadel und der Ätzung beschäftigt sehen, fällt auch die Epoche seines reichsten Schaffens mit dem Grabstichel. 1513 und 1514 fertigt er mit unbegreiflicher Ausdauer nicht weniger als elf Platten, darunter die drei Kupferstiche, welche den Höhepunkt seiner Meisterschaft bezeichnen und in erster Reihe beigetragen haben, seinem Namen den Weltruhm zu geben: Ritter, Tod und Teufel, die Melancholie und den Hieronymus in der Zelle — im Gehäus. Mit dem gedanklichen Inhalt der Blätter steht die, in allen dreien verschiedene stecherische Behandlung in vollkommenster Harmonie. Die besondere Stimmung, aus der heraus jedes der drei Stücke konzipiert ist, hätte nicht die reichste Palette eindringlicher auszudrücken vermocht, als es hier der Grabstichel tut. Die geheimnisvolle Komposition der Melancholie hüllt sich in seltsamen magischen Dämmerschein; bis in den letzten Winkel von warmem Licht erfüllt ist die trauliche Studierstube des Heiligen — ein Meisterwerk an sich schon der Effekt der durch die Butzenscheiben zitternden Sonnenstrahlen. Im Ritter, Tod und Teufel haben

bereits die Zeitgenossen das Leuchten der polierten Rüstung bewundert, welche den Mittelpunkt der Darstellung bildet.

Das gleiche Format der drei Blätter sowie ihre gemeinsame Entstehungszeit läßt vermuten, daß sie in irgend einem Sinn zusammen gehören. Den Gedankenfaden nachzugehen, welche die an sich so verschiedenen Kompositionen innerlich verbinden, ist vielfach versucht worden. Zwar dem gewöhnlichen Beschauer mochten schon in Dürers Tagen die drei Blätter als das gelten, wofür sie sich äußerlich geben: der Hieronymus als das Bild eines vielverehrten Heiligen, das andere als ein »Reuter« — wie Dürer sagt —, der trotz Tod und Teufel mutig durch die finstere Bergschlucht zieht, das dritte als Melancholie, worunter man in jener Zeit das Sinnen und Brüten über Probleme menschlichen Wissens verstand. Zu allen Zeiten ist aber angenommen worden, daß Dürers spekulative Neigung diesen seltsamen Kunstwerken noch einen tieferen Sinn untergelegt habe. Die Deutung der drei Stiche als Darstellungen der drei Temperamente — zu denen die vierte fehlt — ist aus mehr als einem Grunde unzureichend. Vielleicht aber haben wir in den Kompositionen Verbildlichungen der drei Kardinaltugenden zu erkennen, in welche gleichzeitige Philosophen die »ethischen« Qualitäten des Menschen einteilen. Hiernach wäre die Melancholie, die geflügelt ist, weil das Nachsinnen — der fliegende Geist, wie Dürer die Phantasie nennt — sich über die Erde erhebt, die Repräsentation der Verstandeseigenschaften des Menschen (Virtutes intellectuales), der Ritter Repräsentant der sittlichen Kräfte (Virtutes morales), Hieronymus Vertreter der göttlichen Erkenntnis (Virtutes theologicales).

Künstlerische Vollkraft zeigen alle in der Zeit um 1513 und 1514 gestochenen Blätter, die Madonna am Baum, daß Schweißtuch von zwei Engeln gehalten, dieses zumal bemerkenswert, weil hier der durch Dürer geschaffene und seither in der Kunst geltende Christustypus zum erstenmal erscheint, die Madonna an der Mauer u. a. m. Eine Folge der Apostel war möglicherweise im Anschluß an die Kupferstichpassion geplant. Den 1514 gestochenen Paulus und Thomas folgen erst 1523 Bartholomäus und Simon und 1526 Philippus. Die Serie blieb unvollendet.

Dieser regen Schaffensperiode folgt die Zeit, in der Dürers Stecherei gegen seine übrige Tätigkeit zurücktritt, und die Stiche in immer länger werdenden Pausen herauskommen, 1518 die von zwei Engeln gekrönte Maria, die schon den etwas gezierten Ausdruck der späteren Madonnen zeigt, und, wahrscheinlich um dieselbe Zeit entstanden, Dürers kleinster Stich, der sogenannte Degenknopf Kaiser Maximilians. Der Tradition zufolge, war diese in einen Kreis

von 36 Millimeter Durchmesser eingeschlossene Darstellung der Kreuzigung auf ein goldenes Plättchen gestochen, das bestimmt war, den Knauf eines für den Kaiser gefertigten Degens zu zieren. Erstaunlich bleibt die Sicherheit des



Albrecht Dürer: Der Apostel Paulus.

Auges und der Hand, die in so winzigem Raum sichere Formenempfindung, frei von Künstelei, zu bewahren vermag.

Dürer darf als Begründer des Porträtstiches gelten. Deutsche und italienische Stecher des XV. Jahrh. haben zwar gelegentlich Bildnisblätter angefertiet, wie der oben



Albrecht Dürer: Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg.

erwähnte schwäbische Stecher W✠B, aber erst durch Dürer wird das Porträt ein wichtiges und fortan regelmäßig gepflegtes Gebiet der Stecherei. Der Holzschnitt geht dem Kupferstich hierin einigermaßen voraus. Im ganzen haben wir von Dürer sechs Porträtstiche, alle zwischen 1519 und 1526 geschaffen. Die Reihe eröffnet das Bildnis Albrechts von Brandenburg, des Kardinals von Mainz, im Profil nach rechts. Diesen eifrigen Förderer der Künste porträtiert Dürer ein zweites Mal, 1523 en face und in lebensvollerer Auffassung als das erste Mal. Mit dem Kardinal war Dürer auf dem Augsburger Reichstag 1518 zusammengetroffen. Seinen alten Gönner, Friedrich den Weisen von Sachsen, dessen Züge er auch gemalt hat, verewigt er 1524 auf Kupfer, mit einer denkwürdigen lateinischen Unterschrift. Das Porträt Friedrichs ist der durchgebildeteste, vielleicht mehr als die anderen mit hingebender Liebe behandelte Bildnisstich Dürers und von augenscheinlicher Lebenswahrheit. 1526 folgt das Porträt seines Freundes Willibald Pirckheimer und in demselben Jahre der feine Profilkopf Philipp Melanchthons. In den Niederlanden hatte Dürer ein Bildnis des Erasmus von Rotterdam leicht mit der Kohle entworfen. Auf des Gelehrten dringenden Wunsch führt er dessen Bildnis vier Jahre später daheim in Nürnberg im Stich aus, dem größten Porträtblatt, das wir von Dürer besitzen. Der Eindruck der Persönlichkeit mochte bei Dürer in der langen Zeit verblaßt sein, und was dem Werk an frischer Unmittelbarkeit fehlt, sucht er durch sorgfältige Behandlung zu ersetzen. Die Anordnung der an die rechte Seite gerückten Gestalt des schreibenden Erasmus, sowie die Umgebung mit dem vielen Beiwerk von Büchern und dergl. rufen den Eindruck hervor, als ob Dürer bei der Konzeption des Stiches eines der Erasmus-Bilder Holbeins vorgeschwebt hätte. Ein solches könnte er bei dem Rotterdamer Gelehrten gesehen haben. Dies wäre übrigens die einzige Hindeutung auf eine, wenn auch indirekte Berührung Dürers mit dem anderen großen deutschen Hauptmeister seines Zeitalters.

Theoretische Studien füllen mehr als Kunstarbeit die letzten Lebensjahre Dürers, bis ihn eine Krankheit, deren erste Spuren sich in den Niederlanden gezeigt hatten, am 6. April 1528 hinwegnimmt.

Wenn wir das gestochene Werk Dürers im ganzen betrachten, so stellt es sich dar, wie die nach gleichsam vorbedachtem Plan durchgeführte Lebensarbeit eines erhabenen Genius, als abgeschlossenes Kunstwerk ohne Lücken und voll Wahrheit.

II.

DER ITALIENISCHE KUPFERSTICH BIS ZUR MITTE DES XVI. JAHRHUNDERTS.

Die Anfänge der Kupferstechkunst in Italien hüllen sich ebenso in Dunkel, wie ihr Aufkommen in den Ländern diesseits der Alpen. Auf frühen italienischen Werken des Grabstichels kommen Namensbezeichnungen der Verfertiger oder Datierungen kaum vor, und zumal die Blätter, die wegen der Unbehülflichkeit oder der Einfachheit ihrer Ausführung als Erstlingserzeugnisse der italienischen Stechkunst angesehen werden, gewähren weder eine Hinweisung auf die Zeit, noch den Ort ihrer Entstehung. Vasaris Erzählung, daß der Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra um 1450 das Verfahren erfunden habe, gestochene Platten zu drucken, ist in das Gebiet der Künstlerfabeln zu verweisen. Wahr scheint nur zu sein, daß die ersten Stecher in Italien, wie wahrscheinlich auch in Deutschland, Goldschmiede gewesen sind. Es ist möglich, jedoch keineswegs als sicher anzunehmen, daß das Verfahren des Druckens gestochener Platten den Italienern von Deutschland aus überkommen ist.

Die primitiven italienischen Kupferstiche pflegen in kräftigen und derben Umrißzeichnungen zu bestehen, die tief in das Metall gegraben sind. Innerhalb der Umrisse sind die Schatten meist nur andeutungsweise mit wenigen geraden, ungekreuzten, schräg laufenden Strichlagen gegeben. Die Modellierung mit schrägen geradlinigen Strichen bleibt auch fernerhin eine charakteristische Eigentümlichkeit der italienischen Stechkunst. Sie entspricht der Art, in der ältere italienische Künstler ihre Handzeichnungen mit Feder oder Stift zu behandeln pflegten. Späterhin werden die Stichelzüge regelmäßiger, die Ausführung zarter und die Schatten häufiger mit Kreuzungen schraffiert. Endlich beeinflußt auch die deutsche Stechweise die italienischen Künstler, die nun beginnen die Schatten und die Innenformen mit mehr systematischen Kreuzlagen geschwungener Stichelzüge zu bilden.

Die Stecher der italienischen Frühzeit entleihen wahrscheinlich in der Mehrzahl der Fälle die Darstellungen für



Florentiner Stecher, XV. Jahrh.: Bildnis (verkleinert .

ihre Stiche Gemälden oder Entwürfen der Maler. Indem sie hierbei verschiedenen künstlerischen Richtungen folgen, schalten sie auch ziemlich willkürlich, sowohl mit den Kompositionen, wie auch mit dem stilistischen Charakter ihrer Vorbilder. Die anonymen Blätter des italienischen XV. Jahrh. lassen sich daher nur selten einer enger begrenzten Periode oder einer bestimmten Kunstschule zuweisen. Abhängigkeit der Stiche von der Malerei ist in der italienischen Kunst von Anfang an vorherrschend. Doch fehlen daneben die eigentlichen Malerstecher nicht gänzlich, zumal da in vielen Werkstätten Malerei und Goldschmiedekunst nebeneinander betrieben wurden.

Die oben erwähnte Nachricht Vasaris setzt die Erfindung der Kupferstechkunst in die Zeit um 1450, aber die früheste sichere Datierung in Italien entstandener Stiche geben uns erst die in Kupferstich ausgeführten Illustrationen des in Florenz 1477 gedruckten Buches El Monte Sancto di Dio (Der heilige Berg Gottes). Es sind drei Darstellungen religiösen Inhaltes — bemerkenswert darunter besonders der Heiland in der Mandorla (mandelförmiger Glorienschein) —, alle von bedeutender künstlerischer und weit vorgeschrittener technischer Vollendung, die nur das Resultat längerer vorangegangener Übung der Stechkunst sein kann. In der Tat kennen wir italienische Stiche, deren primitiver Charakter und Kunststil auf eine weit vor 1477 liegende Entstehung deuten. Florenz scheint, wenn nicht die Wiege, so doch sicherlich eine sehr frühe Pflegestätte des italienischen Kupferstichs gewesen zu sein. Vasari nennt als ersten Hauptmeister einen Florentiner Goldschmied Baccio Baldini und erzählt, der Florentiner Maler Sandro Botticelli habe dem Baldini Vorlagen für den Stich geliefert, auch habe Botticelli selbst den Grabstichel geführt. Der Goldschmied Baccio Baldini in Florenz im XV. Jahrh. ist urkundlich nicht nachweisbar, 19 Stiche, welche die Illustration einer zu Florenz 1481 gedruckten Ausgabe von Dantes Göttlicher Komödie bilden, sind aber unzweifelhaft nach Zeichnungen Sandro Botticellis gefertigt. Wenn Baldini der Urheber dieser Stiche ist, so kann er nur ein sehr untergeordneter Stecher gewesen sein. Die Stiche zum Dante stehen auch weit zurück hinter den älteren Illustrationen zum Monte Santo. Trotzdem man von Baldini nicht mehr wußte, als der dürftige und unklare Bericht Vasaris besagt, pflegte man ihn doch für den Urheber fast aller Stiche von frühflorentinischem Charakter zu halten. Nur soviel kann als sicher gelten, daß die Kunstweise Botticellis von großem Einfluß auf den Florentiner Kupferstich des XV. Jahrh. gewesen ist. Ein Hauptblatt aus der Kunstrichtung dieses Meisters ist die aus zwei Folio-

blättern bestehende Himmelfahrt der Maria, die lange für eine eigenhändige Arbeit Botticellis gehalten worden ist.

Stecherische Versuche, die zuweilen bedeutende Künstlerschaft ihrer Urheber erkennen lassen, sind uns aus einer Zeit erhalten, die wahrscheinlich noch beträchtlich vor Botticelli liegt, wie der herrliche Profilkopf einer jungen Frau (im Berliner Kabinett). Hier besteht die Ausführung in kaum mehr als einem mit großer Meisterschaft in das Kupfer gegrabenen Umriß. Es lassen sich in den Sammlungen von Paris, London etc. etwa acht andere Stiche nachweisen, die ähnliche Behandlung zeigen, ohne daß jedoch einer davon die künstlerischen Eigenschaften des Berliner Profilkopfs erreicht.

Häufiger als die deutschen Stecher gehen die italienischen an die Ausführung umfangreicher Platten. Dies und der Umstand, daß die italienischen Stiche erst verhältnismäßig spät Sammelobjekte für Kunstliebhaber geworden sind, sind die wahrscheinlichen Ursachen der großen Seltenheit italienischer Kupferstiche des XV. Jahrh. Was auf uns gekommen ist, mag nur einen kleinen Teil des ursprünglich Vorhandenen darstellen. Wir kennen etwa anderthalb Hundert durchweg anonymer Stiche, die der Florentiner Kunstrichtung des XV. Jahrhunderts angehören. Sie repräsentieren ohne Zweifel die Tätigkeit verschiedener Werkstätten und wahrscheinlich auch verschiedene Entwickelungsstufen einzelner Künstler. Das Fehlen jeglicher Bezeichnung auf diesen Blättern erschwert ihre kunstgeschichtliche Sichtung. Nur gewisse Gruppen von Werken mit halbwegs übereinstimmendem Typus lassen sich aufstellen. Eine solche bilden z. B. die Stiche, die man nach dem ehemaligen Besitzer des größten Teiles der bekannten Exemplare Stiche der Sammlung Otto zu nennen pflegt. Es ist eine Serie meist allegorischer und ornamentaler Kompositionen. Die Abdrücke waren wahrscheinlich bestimmt, koloriert zu werden und dann etwa zur Verzierung von hölzernen Schachteln und ähnlichem Gerät zu dienen. Vielleicht von derselben Hand die rührt große, figurenreiche Bekehrung Pauli der Hamburger Kunsthalle her. Mit dieser nahe verwandt sind die Sieben Planeten (London), darstellend den Einfluß der Gestirne auf das Treiben der Menschen. Diese Stiche zeigen gedrungene Verhältnisse der Figuren, derb umrissene Konturen und Schattengebung mit sehr feinen, geradlinig verlaufenden Stichelzügen. Abweichend behandelt ist eine Klasse von Blättern, zu der die Sechs Triumphe (nach der Schilderung Petrarcas) gehören. Hier sind die Figuren schlanker, die Umrisse und Innenformen mit kräftigen, aber mehr gleichmäßigen Linien ohne die feine Strichelung ausgeführt. Ähnlich auch das Folioblatt, Die Begegnung Salomos mit der Königin von Saba.



Florentiner Meister, XV. Jahrh.: Triumph der Liebe (Ausschnitt).



Florentiner Meister, XV. Jahrh.: Der Prophet Daniel.

Einer Folge von 15 Blättern mit Szenen aus dem Leben Christi und der Maria liegen vielleicht Gemälde Fra Filippo Lippis zugrunde, die ein tüchtiger und gewandter Stecher aus dem Ende des XV. Jahrh. reproduziert hat, sicherlich sind aber diese Blätter nicht eigenhändige Arbeiten Lippis, wofür sie (von Passavant) gehalten worden sind.



Robetta: Poesie und Musik (Ausschnitt).

Verhältnismäßig früh müssen den italienischen Stechern deutsche Kupferstiche bekannt geworden sein. Viele primitive italienische Blätter zeigen allerdings keinerlei Merkmale deutschen Einflusses, aber die Stiche des Meisters E S von 1466 mögen schon bald nach ihrem Erscheinen Florentiner Künstlern zu Gesicht gekommen sein. Besonders deutlich erkennbar ist dies in einer die 24 Propheten darstellenden Blätterfolge, wahrscheinlich Florentiner Ursprungs, deren unbekannter Verfertiger bestrebt ist, die schmiegsame Behandlung des deutschen Meisters nachzuahmen und nebenbei Motive der Stellung und Anordnung der Figuren aus der Apostelfolge des Meisters E S in seine Prophetengestalten herübernimmt.

Allmählich treten aus der Menge anonymer Stecher einige individuell kenntliche Meister für uns deutlicher hervor. Als einer der ersten der Maler und Goldschmied Antonio Pollajuolo (1429—1498, tätig in Florenz und



Ferraresischer (?) Meister. Aus der Folge der sog. Tarockkarten: „Die achte Sphäre“ (Ausschnitt).

Rom). Von zwei großen, Kämpfe nackter Männer darstellenden Stichen trägt der eine die Bezeichnung: Opus Antonii Pollajuoli Florentini, und entspricht in der energischen Zeichnungsweise und der ostentativen Betonung der Muskulatur gut dem Stil des Künstlers. Daß die Linienführung nicht die Pollajuolo eigene Durchbildung zeigt, ließe sich aus der dem Maler ungewohnten Technik erklären;

trotzdem bleibt es zweifelhaft, ob Pollajuolo der Stecher dieser Platten oder bloß der Urheber der Kompositionen war.

Der Goldschmied Cristoforo Robetta (geb. 1462, gest. Florenz nach 1522) ist fast der einzige berufsmäßige Florentiner Stecher dieser Periode, der seine Namensbezeichnung auf einigen seiner Blätter anbringt, und dessen künstlerische Individualität sich bestimmt umschreiben läßt. Robetta ist ein nur mittelmäßiges Talent, aber seine Schwächen ersetzt er wenigstens teilweise durch die Naivetät und Frische, mit der er die Kunsttypen der Florentiner Schule wiedergibt. Seine Stiche beruhen wohl nur selten auf eigener Erfindung, meistens vervielfältigt er mehr oder minder frei umgebildete Kompositionen der Meister der Malerei seiner Umgebung. Manche seiner Blätter lassen sich mit Sicherheit, andere mit Wahrscheinlichkeit auf Malereien oder Entwürfe von Filippino Lippi, Antonio Pollajuolo, Domenico Ghirlandajo u. a. zurückführen. In seiner Stechweise vermittelt Robetta zwischen der älteren Florentiner Behandlung und der weicheren, modellierenden Linienführung der deutschen Stecher. Sein Hauptblatt ist eine figurenreiche Anbetung der Könige, wahrscheinlich nach Filippino. Wiederholt dienen ihm Adam und Eva als Vorwand zur Ausgestaltung eines anziehenden Genrebildes, dem freilich die Unsicherheit in der Zeichnung des Nackten Einbuße tut. Von seinen allegorischen und mythologischen Blättern ist die Poesie und Musik (B. 23, nach einer Gruppe in einem Fresko des Filippino Lippi in Santa Maria Novella zu Florenz) als besonders zierlich hervorzuheben.

Eine merkwürdige, dem XV. Jahrh. angehörige Folge von 50 oktavgroßen, Allegorien in Einzelfiguren darstellenden Kupferstichen hat man bislang für Spielkarten, Tarockkarten (B. XIII p. 120ff.), gehalten, und erklärt sie jetzt wohl richtiger als eine Art Lehrbilderbuch. Die Figuren sind originell erfunden, zum Teil sehr gut bewegt, stilkräftig gezeichnet und von geübter Hand aufs Kupfer gebracht. Der Florentiner Schule, in die man sie früher eingereiht hat, gehört die Folge sicher nicht an, weit eher, wie eine neuere Ansicht will, der ferraresischen. Von der ganzen Serie existieren zwei, wahrscheinlich ziemlich gleichzeitig gestochene Ausführungen, die nur geringe Abweichungen zeigen, und deren Verhältnis zueinander noch der endgültigen Aufklärung harrt; doch scheint die von Bartsch als Kopien aufgeführte Bilderreihe mehr Ursprünglichkeit zu besitzen als die von demselben Autor als die Originale beschriebenen Blätter.

Der Hauptmeister der italienischen Stechkunst des XV. Jahrh. und zugleich der hervorragendste der selbst-

erfindenden (Maler-) Stecher der italienischen Renaissance erwächst nicht aus der Florentiner Schule. Es ist der Paduaner Andrea Mantegna (geb. 1431, gest. Mantua 1506). Alte Tradition weist ihm etwa 24 zum Teil sehr umfang- und figurenreiche Stiche zu, von denen zwar keiner eine Bezeichnung trägt, deren Stilcharakter aber unzweifelhaft auf ihn hinweist. Die Technik dieser Stiche ist äußerst originell. Sie ist nur entfernt verwandt der Florentiner Stechweise, gänzlich verschieden von der deutschen, und besteht im wesentlichen darin, daß die Manier, mit der Feder auf dem Papier zu zeichnen, wie sie Mantegna und die ihm verwandten Künstler üben, auf die Behandlung der Kupferplatte angewendet wird. Innerhalb der kräftigen Umrißzeichnung dienen zur Herstellung der Modellierung schräg verlaufende, gerade Linienzüge, die sich in den Schatten verdicken und ins Licht dünn auslaufen. Kreuzlagen sind nicht angewendet. Die Wirkung ist eine mehr plastisch reliefartige, als eigentlich malerische. Die Auffassung der Stechtechnik als Nachahmung einer frei behandelten, energischen Handzeichnung gibt den Blättern Mantegnas einen breiten, derben Charakter, der freilich verschieden ist von dem seiner ins einzelne durchgeführten Gemälde, aber mit diesen die Schärfe und Bestimmtheit der Linien gemeinsam hat. Die leicht erkennbare Ungleichheit der Behandlungsweise in den Stichen Mantegnas erklärt sich daraus, daß sie zu verschiedenen Zeiten entstanden sind. Andererseits ist die Vermutung nicht abzuweisen, daß manche der Mantegna zugeschriebenen Blätter nicht eigenhändige, sondern Gehülfen- und Werkstattarbeit sind. Auch die Wiederholungen, die von einigen Stichen Mantegnas existieren, sind vielleicht in seiner Werksatt entstanden. Von den Blättern, die wir ihren höheren künstlerischen Eigenschaften nach als wahrscheinlich eigenhändige Arbeiten des Meisters betrachten dürfen, mag die skizzenhaft behandelte, auf das Kind sich herabbeugende, sitzende Madonna (B. 8) ein früherer, noch ungelenker Stechversuch sein. Als eigenhändige Arbeiten erkennt die neuere Kritik ferner an: Christus zwischen Andreas und Longinus (B. 6), das Querblatt der Grablegung Christi (B. 3), eine Komposition von großartigem Wurf, voll Kraft und Ausdruck in allen Gestalten, den nachweislich unter Benutzung der Motive einer antiken Skulptur entstandenen Kampf der Seegötter, das ebenfalls antiken Stoffkreisen entlehnte Bacchanal bei der Kufe und die unvollendet gebliebene Platte der Madonna in der Grotte, in der Komposition gleichend einem Gemälde Mantegnas in der Uffizien-Galerie. Von den vier Stichen des Triumphzuges Julius Cäsars dürften

nur etwa zwei (B. 11 und 12) vom Künstler selbst ausgeführt sein. So wenig daran zu zweifeln ist, daß Mantegna den Grabstichel geführt hat, so wird doch die Sichtung seiner Stiche auf ihre Authentizität hin durch den schon erwähnten Umstand problematisch, daß wir kein einziges bezeichnetes Blatt seiner Hand besitzen. Die fließende Weichheit der Strichzüge in manchen Stichen des Künstlers hat zu der Vermutung Anlaß gegeben, daß Mantegna nicht in Kupfer, sondern in ein weiches, duktiles Metall, etwa in Zinnplatten gestochen habe. Unabhängig von der Frage, inwieweit die Stiche Mantegnas durchaus eigenhändige Arbeiten sind, bleibt die Tatsache bestehen, daß er dem Kupferstich einen, auf seiner persönlichen Kunstrichtung beruhenden, neuen Charakter gibt und sich hierdurch in die Reihe der größten selbst erfindenden Stecher stellt. Aber schon in der von ihm ausgehenden Stecherschule finden wir fast nur Talente zweiten Ranges.

Zunächst vermag das Beispiel Mantegnas einige norditalienische Stecher auf dem von ihm eingeschlagenen Wege festzuhalten, aber der wachsende mächtige Einfluß Dürers bewirkt, daß sie der Weise ihres Meisters bald untreu werden. Als ein Schüler Mantegnas wird Zoan Andrea angesehen. Urkundlich wird er als Kupferstecher genannt, der, aus Verona kommend, in Mantua mit Mantegna in Beziehung steht. Man könnte in ihm einen Gehülfen vermuten, der unter Mantegna an der Ausführung mancher dem Meister selbst zugeschriebenen Blätter tätig war. Das Dunkel, in das sich die Persönlichkeit Zoan Andreas hüllt, wird vermehrt dadurch, daß wir — ebenfalls nur unbestimmte — Kunde von einem Stecher und Holzschneider Zoan Andrea Vavassore haben, der ungefähr um 1500 in Venedig auftaucht und sich des Zeichens Z. A. oder i. a. bedient (Zuan oder Zoan ist die venezianische Form für Johannes und Giovanni). Ob Mantegnas Gehülfe Zoan Andrea mit diesem identisch ist, läßt sich zurzeit nicht entscheiden. Die Behandlung der Stiche, deren Monogramm auf den Namen Zoan Andrea deutbar ist, oder die diesem rätselhaften Künstler zugeschrieben worden sind, ist sehr ungleichartig. Neben Blättern, welche den unmittelbaren Einfluß Mantegnas zeigen, finden sich darunter solche, deren Zeichnung und Auffassung sich der Venezianer oder Veroneser Schule nähern, weiter Mischungen mehrerer Kunstweisen, und endlich eine Anzahl direkter Kopien nach frühen Stichen Dürers. Man darf diese Arbeiten vielleicht als Erzeugnisse einer Werkstatt ansehen, deren Leiter ein Stecher und Holzschneider Zoan Andrea war.



Andrea Mantegna: Die Grablegung Christi (Ausschnitt).

Ähnlich verhält es sich mit Giovanni Antonio da Brescia, von dessen Lebensumständen nur bekannt ist, daß er sich 1514 in Venedig aufgehalten hat. Auch er kopiert — vielleicht nur anfänglich — Stiche Mantegnas und daneben solche von Dürer, aber außerdem haben wir von ihm Stiche, die entweder auf seiner eigenen Erfindung beruhen, oder, was wahrscheinlicher ist, nach Zeichnungen oder Gemälden norditalienischer Meister gemacht sind. In den Blättern dieser Klasse erweist er sich als gewandter Zeichner und Stecher, und trotz der etwas flüchtigen und unregelmäßigen Ausführung immerhin als tüchtiger Künstler. Es werden ihm etwa 60 Blätter zugeteilt, von denen aber nicht alle seine Bezeichnung tragen.

Was wir von der Ausübung der Stechkunst in Mailand im XV. Jahrh. wissen, beschränkt sich auf wenige Tatsachen und eine geringe Zahl erhaltener Werke. Zu vermuten ist, daß mehrere der anonymen italienischen Stiche dieser Periode in Mailand entstanden sind. 1479 erscheint hier ein kleines, mit drei künstlerisch fast wertlosen Stichen illustriertes Druckwerk: Summula de pacifica conscientia. Als eigenhändige Stechversuche von Lionardo da Vinci werden die Profilbüste einer Frau, ein Studienblatt mit drei Pferdeköpfen und eines mit Entwürfen zu einer Reiterfigur (London) angesehen, Blätter, die jedenfalls von außerordentlicher Künstlerschaft ihres Urhebers zeugen. Die alten Stiche nach Lionardos Abendmahl scheinen hingegen nicht von Stechern herzurühren, die der Mailänder Kunstrichtung angehören, und ebensowenig dürfte der den Namen Bramantes tragende große Stich, welcher eine Innenarchitektur im Stile reicher Rennaissance darstellt (London), in Mailand entstanden sein. Hingegen sind wahrscheinlich mailändisch die früher Cesare da Sesto zugeschriebenen Blätter (Enthauptung des hl. Johannes etc.), und dem Mailänder Kunstkreis dürfen auch die dilettantisch und dünn gestochenen Blättchen mit der Namensbezeichnung des Altobello da Melone zugezählt werden.

Eine Mittelstellung zwischen der Richtung Mantegnas und der Mailänder Schule nimmt der Meister von 1515 ein, der zuweilen lionardeske Motive benutzt und seine anziehenden Blätter in einer etwas flüchtigen unregelmäßigen, aber geistreichen Art ausführt. Wir kennen von ihm eine Reihe mythologischer und allegorischer Darstellungen, daneben trophäenartige ornamentale Kompositionen und Abbildungen von Architekturteilen nach antiken Vorbildern, im ganzen 45 Blätter.

Welche von den anonymen italienischen Stichen primitiven Charakters etwa in Venedig entstanden sein mögen,

ist nicht ermittelt; aber fast scheint es, daß die Stechkunst in Venedig erst beträchtlich später heimisch geworden ist, als an den anderen Orten Italiens. Von den Stechern, die aus der venezianischen Kunstrichtung hervorgegangen sind, ist zunächst Jacopo de' Barbari zu nennen, der auch als Maler und Holzschnittzeichner tätig war. De' Barbari, obwohl in Venedig geboren, war wahrscheinlich deutscher Herkunft und hatte seinen ursprünglichen Familiennamen Walch gegen de' Barbari vertauscht. Deutsche Buchdrucker Namens Walch waren im XV. Jahrh. in Venedig tätig und als Jakob Walch kennt ihn Dürer. Er steht in regen Beziehungen zu Nürnberg und den deutschen Künstlern, die nach Venedig kommen, besonders auch zu Dürer. Später geht er als Hofmaler in den Dienst der Erzherzogin Margaretha nach Brüssel, wo er vor 1515 stirbt. Wir kennen etwa 32 Stiche, die sein Zeichen, einen Schlangenstab (Merkurstab), tragen. Zweifelhaft ist, ob er diese Stiche noch in Venedig oder erst in den Niederlanden verfertigt hat. Venezianisch ist in ihnen die Art der Zeichnung und Formengebung, die aber mehr äußerliche, etwas schwächliche und empfindsame Nachahmung als innere Zugehörigkeit zur venezianischen Schule verrät. Auf Vertrautheit mit deutscher Technik beruht seine dünne, oft überzarte, wie auseinanderfließende Weise zu stechen. Er liebt vor allem mythologische und der Antike entnommene Stoffe. Barbari ist ein wichtiges Bindeglied zwischen deutscher und venezianischer Kunst seiner Epoche.



Jacopo de' Barbari: Judith (Ausschnitt).

Als der vornehmste Repräsentant des venezianischen, quattrocentistischen Kupferstiches ist Girolamo Mocetto zu betrachten (tätig seit 1484; sein Testament von 1531), der als Stecher eine bedeutsamere Stellung einnimmt, denn

als Maler. Im Gegensatze zu der reliefartig modellierenden Weise Mantegnas und seiner Schule, strebt Mocetto weiche malerische Haltung im Sinn der venezianischen Kunst an. Er unternimmt es, Platten von großem Format auszuführen, die er mit unregelmäßig gebildeten Lagen feiner, zuweilen rauher Stichelzüge sehr frei behandelt. Seine drei Madonnenblätter, welche Maria thronend, von Heiligen umgeben darstellen, sind ganz bellinesk in den Typen und der friedlichen Milde des Ausdrucks, ebenso die große Taufe Christi. Von etwas flüchtigerer Ausführung erscheint die Verleumdung des Apelles, während Judith mit dem Haupte des Holofernes in jeder Beziehung als das Hauptblatt Mocettos gelten darf. In seiner Bedeutung als Stecher steht dem Mocetto zunächst der Paduaner Giulio Campagnola (geb. gegen 1482, gest. nach 1513), der vollständig der Schule Bellinis angehört und sich der Richtung Giorgiones anschließt. Wir kennen von Giulio Campagnola etwa 14 Stiche, darunter einige voll bezeichnete, von sehr sorgfältiger individueller Behandlungsweise. Für die Stichelführung scheint er sich vor allem Dürer zum Muster zu nehmen, aber er erreicht einen ihm allein eigenen, zarten, malerischen Effekt, indem er zwischen die Linienzüge eine Menge kleiner Pünktchen einstreut, mit denen er die Schatten und Übergänge ausdrückt.

Man hat deshalb Campagnolas Stiche für gepunzt und ihn für den Erfinder der Punzenmanier gehalten, es ist aber in seinen Blättern alles mit dem Stichel hervorgebracht. Besonders vollendet ist das fein gezeichnete Blättchen: Ganymed vom Adler emporgetragen, in dem die Landschaft Dürers Madonna mit der Meerkatze entnommen ist. Campagnolas spezifische Punktiertechnik ist am konsequentesten durchgeführt in der an Giorgione sich anlehnenden Komposition Christus und die Samariterin am Brunnen und in dem großen Blatt Johannes der Evangelist.

Domenico Campagnola, wahrscheinlich ein Verwandter, angeblich ein Neffe Giulios, ist Schüler oder Werkstattsgehülfe Tizians und zwischen 1511 bis 1568 in Padua tätig. Seine Kompositionen sind lebendig bewegt und wirksam, die Zeichnung in den Stichen aber allzu sorglos und flüchtig. Tizian, Giulio Campagnola und auch Jacopo de Barbari haben ersichtlich auf ihn eingewirkt. Dem Letztgenannten ist er besonders in der Stechweise verwandt und durch die Manier, die Formen in fließenden, weichgezogenen Linien auszudrücken. Die Handhabung des Stichels ist bei Domenico unsicher und unklar. Am meisten Zusammenhalt haben diejenigen seiner Blätter, die unter dem Einfluß Giulio Campagnolas oder nach diesem gefertigt sind. Eigene

Kompositionen hat er vielleicht nie aufs Kupfer gebracht und die Stecherei anscheinend nur während eines kurzen



Girolama Mocetto: Taufe Christi (Ausschnitt).

Zeitraumes betrieben, denn die meisten seiner mit vollem oder abgekürztem Namen signierten Blätter sind 1517 oder 1518 datiert. Im ganzen erscheint Domenico Campagnola, wenn man ihn nur als Kupferstecher beurteilen wollte, weit

geringer als in den prächtigen Holzschnitten, die wir von ihm kennen.

Der Stecher, der seine Arbeiten mit zwei durch einen Schnörkel verbundene P bezeichnet und den man Pelle-



Giulio Campagnola: Der ruhende Hirt.

grino da San Daniele genannt hat, wird gegenwärtig der Ferrareser Schule zugeteilt. Wir kennen von ihm einige kleine Blätter von köstlicher Feinheit und Schärfe der Zeichnung, in denen die Umrisse, wie es scheint, mehr mit der Nadel, als mit dem Stichel gezogen sind. Eine figurenreiche Allegorie auf den Einfluß des Mondes auf die Menschen und eine Kreuzabnahme sind die Hauptblätter dieses künstlerisch hochstehenden Meisters; beide sind in einem zweiten Plattenzustand ganz in der Art Campagnolas mit Punktierungen überarbeitet.

Benedetto Montagna (geb. um 1470, gest. nach 1547, wahrscheinlich Schüler seines Vaters Bartolommeo) steht der Venezianer Schule näher als der Veroneser, der er ursprünglich angehört. Seine Stechweise ist der des Mocetto verwandt, aber schärfer und regelmäßiger, freilich auch nicht frei von Härten. Sein gegen 50 Blätter zählendes Werk zeigt weitgehende Verschiedenheiten. Mitunter ahmt er Dürer nach. In den Blättern aus seiner besten Zeit, wie in dem großen Opfer Abrahams und im Christus am Ölberg ist er völlig venezianisch, veronesische Anklänge zeigen hingegen sein hl. Hieronymus und sein Orpheus. Nicoletto da Modena, der häufig mit vollem Namen (in einem Fall mit dem Zusatz Rosex), daneben zuweilen mit verschiedenen aus NR, NM, NIC etc. gebildeten Monogrammen signiert, mag, wie seine anscheinend frühen, die Herkunft aus der Niello-Technik verratende Blätter zeigen, ein Goldschmied gewesen sein. Schongauer und Dürer wirken auf ihn, er kopiert direkt nach dem ersteren die Zu Markt ziehende Bauernfamilie (B. 88) und gestaltet Dürers Drei Hexen in ein Urteil des Paris um. Im wesentlichen zeigt er in seinen Kompositionen norditalienischen Typus, aber auch Florentiner Einwirkung. Die Technik Nicolettos ist da, wo er am selbständigsten erscheint, unregelmäßig, aber lebendig und malerisch, wie Nicoletto überhaupt unter den Stechern zweiten Ranges einer der anziehendsten ist. Es lassen sich etwa 50 bezeichnete Blätter von ihm nachweisen, sein Werk ist aber durch das Hineinziehen vieler ihm irrtümlich beigelegten Arbeiten zurzeit noch nicht klar zu übersehen. Nicolettos Tätigkeit dürfte zu einem großen Teil vor 1500 fallen, die späteste auf seinen Stichen erscheinende Jahreszahl ist 1512.

Der Meister I. B. mit dem Vogel , den man nach einer älteren, aber unbegründeten Tradition Giovanni Battista del Porto zu nennen pflegte, gehört wahrscheinlich Oberitalien an, doch zeigt seine Kunstweise einen so wechselnden Charakter, daß man ihn kaum einer enger begrenzten Kunstschule einzureihen vermag. Den Stichel

handhabt er nicht fein, aber ziemlich gewandt und kräftig, stark beeinflußt von Dürerscher Manier. Seine Blätter behandeln meist mythologische Stoffe, in zum Teil recht anmutigen Kompositionen, welch letztere aber wohl nicht



Nicoletta da Modena: Der hl. Georg (Ausschnitt).

durchweg auf der Erfindung des Stechers beruhen dürften. Den Hintergrund bildet dabei häufig eine Landschaft im Dürerschen Geschmack. Die Leda mit ihren Kindern und die Nymphe mit den zwei Satyrkindern erinnern an Robetta und lassen Florentiner Vorbilder vermuten, andererseits deutet wiederum manches auf einen Zusammenhang des Meisters I. B. mit Mailand, so namentlich einige seiner Holzschnitte. Die ungefähre Zeit seiner Tätigkeit ergibt ein Stich, der ein 1503 in Rom geborenes zusammengewachsenes Zwillingspaar darstellt, ohne Zweifel ein aktuelles Zeitereignis verbildlichend.

Eine in der italienischen Kunst reich vertretene Klasse von Werken des Grabstichels bilden die Niellen. Mit diesem Namen bezeichnet man ursprünglich Gravierungen in Silber, die mit einer schwarzen aus Schwefelsilber bestehenden Masse ausgefüllt werden. Diese Masse wird im Feuer mit dem Metall fest verbunden, die Oberfläche des Metalls hierauf poliert, so daß die Gravierung, mit Niellomasse gefüllt, auf dem weißen Silber als schwarze Zeichnung erscheint. Diese, schon im Mittelalter zur Verzierung von kirchlichem und anderem Gerät von Goldschmieden geübte Technik gelangte im XV. Jahrh. in Italien in besondere Aufnahme. Ist die Gravierung auf einer hierzu geeigneten Platte ausgeführt, so kann man von ihr, bevor sie mit Niellomasse behandelt ist, Abzüge auf Papier herstellen, ganz wie von einer für den Druck gestochenen Kupferplatte. Vasari erzählt nun, der Florentiner Goldschmied Maso (Thomas) Finiguerra (geb. 1427) habe die Kupferdruckkunst und damit den Kupferstich erfunden, indem er die Gravierung eines Kußtäfelchens (einer sogenannten Pax, wie sie den Gläubigen in der Kirche dargereicht wurde) auf Papier abdruckte, nachdem er sie mit Ölschwärze eingerieben hatte. Diese Erzählung erhielt scheinbar ihre Bestätigung, als der italienische Kunstforscher Zani 1797 im Pariser Kupferstichkabinett den Abdruck einer die Krönung Marias darstellenden Nielloplatte entdeckte. Er hielt diesen Abdruck als von der Kußtafel aus S. Giovanni in Florenz genommen (jetzt im Nationalmuseum ebenda). Tatsächlich rührt aber, wie wir jetzt wissen, der Pariser Abdruck nur von einer Kopie der Florentiner Kußtafel her, und diese selbst ist keineswegs die von Vasari erwähnte Arbeit Finiguerras, vielmehr von einem andern Florentiner Goldschmied Matteo Dei um 1455 gefertigt. Somit ist Vasaris Erzählung ungenau und die Schlußfolgerungen Zanis über die Anfänge der Stechkunst hinfällig. Trotzdem erscheint es nicht ausgeschlossen, daß das Verfahrens des Abdruckens oder Abklatschens von Nielloplatten den Kupferstichdruck

in Italien vorbereiten half. Das vollständig ausgebildete Verfahren des Druckens gestochener Platten ist aber in Deutschland jedenfalls schon früher bekannt gewesen, als die von Vasari supponierte Erfindung des Finiguerra im Jahre 1458, und auch älter als der Pariser Abdruck der 1455 von Matteo Dei ausgeführten Nielloplatte; und jedenfalls hat sich die Kupferstechkunst in Italien unabhängig vom Niello entwickelt.

Das Abdrucken von Nielloplatten blieb bei italienischen Goldschmieden lange in Übung. Es scheint, daß die Goldschmiede solche Abdrücke — die man jetzt ebenfalls Niellen oder Niellodrucke nennt — nahmen, um sie als Muster ihrer Arbeiten und zum Werkstattgebrauch nach der Ablieferung der Platte für sich zu behalten, daß solche Abdrücke als Vorlagen für Goldschmiedearbeiten beliebt waren und daher oft mehrere von einer Platte in Umlauf kamen. Die Abdrücke ließen sich ohne komplizierte Hilfsmittel und ohne Presse herstellen, wenn man ölige Schwärze in die Gravierung der Platte einrieb, ein gut gefeuchtetes Papier darauf legte und auf dessen Rückseite mit einem Falzbein oder ähnlichen Instrument einen entsprechenden Druck ausübte.



Niello.

Die Niellen sind fast durchweg kleine, oft weniger als zollgroße Blättchen, die Gravierung äußerst fein, vielfach sehr kunstreich ausgeführt. Die winzigen Figürchen heben sich in der Regel von einem engschraffierten dunkeln Hintergrunde ab. Neben der erwähnten Krönung der Maria lassen sich Matteo Dei noch andere erhaltene Niellen mit Wahrscheinlichkeit zuschreiben; viele der vorhandenen Niellen von Florentiner Kunstcharakter dürften aus der Goldschmiedewerkstätte der Pollajuoli herrühren, und den Bologneser Maler und Goldschmied Francesco Francia hält man für den Urheber verschiedener Niellodrucke, die Verwandtschaft mit seinem Stil zeigen.

Die Nielloabdrücke scheinen schon früh auch außerhalb des Kreises der Goldschmiede als Kunstwerke kleinster Form gesucht gewesen zu sein. Neben den für die Niellierung bestimmten und nur gelegentlich vorher abgedruckten Silberplättchen werden daher weiterhin kleine Stiche in Nielloart angefertigt und Abdrücke davon in Umlauf gesetzt. Derartige, von vornherein zum Abdruck bestimmte Niellen, die uneigentlichen Niellen, lassen sich begreiflicherweise oft schwer von den

eigentlichen unterscheiden; doch glaubt man gewisse Kennzeichen hierfür feststellen zu können. In den Abdrücken zum nachträglichen Niellieren bestimmter Silberplatten pflegt die Gravierung besonders fein, scharf und klar zu sein, und diese Schärfe und Bestimmtheit zeigt neben sehr kräftiger Schwärze auch der Abdruck. In diesem müssen auch etwa vorhandene Schriftzeichen verkehrt stehen, da die Platte und nicht ihr Abdruck ursprünglich zur Besichtigung bestimmt war. Das sicherste Kennzeichen eines uneigentlichen Niellos bieten Papierdrucke, die von einer durch häufiges Drucken bereits stark abgenutzten Platte herrühren.



Peregrino de Cesena.
Nielloartiger Stich: Die Klugheit.

Von Anfang an für den Druck bestimmte uneigentliche Niellen besitzen wir in großer Zahl. Ein Künstler, der ihre Anfertigung ganz besonders eifrig betrieben hat, nennt sich auf einer Auferstehung Christi (im Pariser Kabinett) P e r e g r i n o, mit dem Beisatz C e s e, der wie man glaubt, seinen Geburtsort C e s e n a andeutet. Es sind ferner etwa 40 nielloartige Drucke bekannt, auf denen sich Bezeichnungen wie ·O·P·D·C· oder ein Monogramm P, das ohne Zweifel als Peregrino zu deuten ist, vorfinden. Die Arbeiten Peregrinos sind durchaus im Charakter der eigentlichen Niellen gehalten, zierliche Kompositionen, überaus fein gestochen, meist mythologischen oder allegorischen Inhalts. Außer Peregrino haben noch andere, unbekannte Künstler, teils florentinischer, teils oberitalienischer Kunstrichtung, ähnliche Niellen, oder richtiger, nielloartige Stiche gemacht, kleine Blättchen mit winzigen Figürchen, häufig auch bloße Ornamente von reizvollem Aufbau. Den Hintergrund bildet in der Regel enge Kreuzschraffierung, von der sich die Figuren oder Ornamente hell abheben. Künstler wie Marc-Anton Raimondi, Nicoletto da Modena u. a. haben sich in manchen ihrer Stiche an die Niellotechnik angelehnt. Wenn der italienische Kupferstich auch nicht aus dem Niello geboren wird, wie man früher gemeint hat, so hat dieser doch keinen geringen Einfluß auf seine Ausbildung gehabt. Die hohe Wertschätzung der Niellen hat zu häufigen Fälschungen Anlaß gegeben, die namentlich am Ende des

vorigen Jahrhunderts von Italien aus in Umlauf gebracht worden sind.

Der Kupferstich zeigt in Italien während des XV. Jahrhunderts wechselnde Tendenzen, entsprechend den einzelnen von einander unabhängigen Künstlern und Werkstätten, in denen er mehr gelegentliche als systematische Ausübung gefunden hat. Im Anfang des XVI. Jahrh. tritt Marc-Anton Raimondi auf, der, ähnlich wie Dürer in Deutschland, der Stechkunst in Italien eine einheitliche Richtung gibt, die er fast allen Stechern seiner Zeit und seines Landes aufzwingt. Sein großes technisches Können, verbunden mit seiner Fähigkeit, den Charakter von fremder Hand geschaffener Kunstwerke auf der Kupferplatte getreu wiederzupeben, eröffnet dem Kupferstich ein neues Gebiet, das der Reproduktion. Damit ist bereits gesagt, was Marc-Anton von den selbsterfindenden Stechern der italienischen wie der nordischen Schule unterscheidet. Vielleicht kaum einer der vielen Stiche Marc-Antons ist in Bezug auf die Erfindung völlig sein eigenes Werk. Nur im Verändern seiner Vorlagen oder in Hinzufügungen von Hintergründen und Beiwerk betätigte er sich in engen Grenzen selbständig. Anfänglich arbeitete er nach Zeichnungen oder Malereien seines Lehrers Francesco Francia in Bologna und nach anderen gleichzeitigen Meistern. Seine Blätter — vielleicht nicht alle — bezeichnet er mit einem verschiedenartig geformten Monogramm oder mit einem viereckigen Täfelchen, einer Malerpalette mit Handgriff.

Marc-Anton frühestes datiertes Blatt, Pyramus und Thisbe von 1505, zeigt herbe, dem Francia verwandte Formen, energische Zeichnung, aber noch ungelenke, wenig durchgebildete Strichführung. Das Studium Dürerscher Stiche übt den größten Einfluß auf die Ausbildung seiner Technik. Er verläßt sehr früh die Traditionen der italienischen Behandlungsweise und modelt seine Strichführung nach den Prinzipien deutscher Stecher und des Lucas van Leyden. Merkwürdigerweise faßt er zugleich besondere Vorliebe für nordische Landschaften. Den Figurenkompositionen italienischer Meister, die er reproduziert, fügt er häufig landschaftliche Hintergründe bei, welche ganz, oder wenigstens in ihrem Charakter und in einzelnen Teilen, Dürer oder Lucas van Leyden entlehnt sind. Die Zusammenstellung heterogener Motive verleiht seinen Stichen einen fremdartigen Reiz, und hilft ihn den Mangel an originaler Erfindung zu ersetzen. An einigen datierten oder augenscheinlich sehr frühen Blättern läßt sich die rasch fortschreitende Vervollkommnung der Technik Marc-Antons ersehen. Von der rauhen und unausgeglichenen Strich-

bildung in dem oben erwähnten Pyramus und Thisbe, in Apollo, Hyacinth und Amor von 1506 und in dem etwa gleichzeitigen hl. Georg sehen wir ihn 1508 in Amor und Mars schon zu vollständiger Beherrschung der technischen Mittel und zu abgerundeter Vortragsweise gelangen. Im wesentlichen besteht diese darin, daß er deutsche Stechmanier mit der breiteren italienischen Führung des Grabstichels glücklich verbindet.

Eine besondere Gruppe in Marc-Antons Stechwerk bilden seine Kopien nach Dürer, deren sich an 80 nachweisen lassen. Diese Kopistentätigkeit scheint er zwischen 1500 und 1510 zu betreiben. Aber nicht nur Kupferstiche, namentlich viele frühe Blätter Dürers ahmt er getreu nach, er unternimmt es auch, zahlreiche Holzschnitte Dürers mit dem Stichel auf der Kupferplatte in der Größe der Originale Strich für Strich zu reproduzieren, so 17 Blätter aus dem Marienleben, alle 37 Darstellungen der sogenannten kleinen Holzschnitt-Passion, und daneben eine Menge anderer. Wenn auch die Kraft der Dürerschen Zeichnung in diesen Kopien verflacht erscheint, so bleibt doch erstaunlich, wie Marc-Anton es verstand, den Charakter und die Wirkung des Holzschnitts im Kupferstich zu erreichen. Über solchen Diebstahl an seinen Kompositionen, der allerdings nicht nach modernen Anschauungen von geistigem Eigentum beurteilt werden darf, beklagt sich Dürer in der wahrscheinlich auf Marc-Anton gemünzten Schlußschrift der Buchausgabe seines Marienlebens. Während die Kopien dieser Holzschnittfolge schon um 1506 in Venedig erschieuen sein mögen, können die Nachstiche der kleinen Passion nicht vor 1511 gemacht sein, da die Originale Dürers die Jahreszahlen von 1509 bis 1511 tragen.

Wahrscheinlich war Marc-Anton bis 1510 in Venedig. Hier wird wohl auch das unter dem Namen der Traum Raffaels bekannte plastische Blatt nach einem venezianischen Vorbild aus der Richtung der Giorgione entstanden sein. 1510 finden wir Marc-Anton in Florenz. Aus diesem Jahre stammt der schöne, unter dem Namen Die Kletterer bekannte Stich, der eine Figurrengruppe aus Michael Angelos Karton »Die Schlacht bei Pisa« reproduziert. Der landschaftliche Hintergrund, den Marc-Anton hier den Figuren gibt, ist dem Stich Mahomet und Sergius des Lucas van Leyden entnommen. In dieser Zeit ist seine stecherische Ausbildung vollendet. Er übersiedelt nach Rom und schließt sich der Schule Raffaels an. Marc-Anton wird nunmehr der berufene Stecher Raffaelscher Kompositionen, und, wie seine Blätter beigetragen haben, den Ruhm des Urbinaten über die Welt zu verbreiten, so ist es andererseits vor allem

der Glanz der Raffaelschen Kunst, der ihnen die hohe Wertschätzung verliehen hat, in welcher die Zeitgenossen und die Nachwelt sie hielten. Durch Marc-Anton hat der Stil Raffaels seine authentische stecherische Interpretation gefunden. Bald nach 1510 scheint sich ein festes künstlerisches Arbeitsverhältnis zwischen Raffael und seinem Stecher herausgebildet zu haben. Daß eine solche Verbindung, eine Art Gehilfenstellung Marc-Antons zu Raffael, in einer Form bestanden hat, erhellt daraus, daß Marc-Anton weit öfter nach Skizzen und Entwürfen Raffaels sticht als nach ausgeführten Malereien. Vermöge seiner seltenen Anpassungsfähigkeit an fremde Kunstweise ist Marc-Anton imstande, nach einer nur flüchtigen Skizze einen im Geist der Vorlage abgerundeten und durchgebildeten Stich hervorzubringen.



Marc-Antonio Raimondi: Die hl. Barbara.

So sind viele nur in die Form von Handzeichnungen gefaßte Konzeptionen Raffaels uns in Stichen Marc-Antons erhalten geblieben.

Für die Zeitfolge der Entstehung der Blätter Marc-Antons aus seiner römischen Periode, die von 1510 etwa bis 1527 währt, lassen sich genaue Anhaltspunkte nicht gewinnen. Zwar sind diese Blätter unter sich von sehr verschiedener Behandlung, aber die Verschiedenheiten scheinen weniger im künstlerischen Entwickelungsgange des Stechers, als in anderen Umständen begründet zu sein. Einerseits darf, wenigstens für einen Teil der Platten nach Raffael, angenommen werden, daß Marc-Anton sich der Mithilfe von Schülern und Gehilfen bedient hat. Von der Zahl der Stecher, die sich nach ihm bildeten, waren einige, wie Agostino Veneziano und Marco da Ravenna, wahrscheinlich seine unmittelbaren Schüler und Ateliergenossen in Rom.

Den Betrieb der Stecherwerkstätte Marc-Antons werden wir uns ziemlich umfangreich vorzustellen haben. Raffaels Faktotum Baviera (Baviera de' Carocci) soll Drucker und Verleger der Blätter gewesen sein, die aus der Stecherwerkstatt hervorgingen. Die Verschiedenheit der Behand-

lung der Stiche entspricht aber ferner auch den Verschiedenheiten der Originale Raffaels, die Marc-Anton zu reproduzieren hatte. Offenbar hat er beabsichtigt, den Charakter der jeweiligen Vorlage im Stich zum Ausdruck zu bringen, je nachdem dieselbe eine bloße Skizze, ein getontes und gehöhtes Sepiablatt oder ein fertiges Gemälde war. Seine Ausführung wird sichtlich befangener und trockener einem ganz durchgeführten Werke gegenüber. So fallen die Stiche Marc-Antons nach Gemälden Raffaels in der Regel geringer



Marc-Antonio Raimondi: Die hl. Cäcilia (Ausschnitt).

aus, als die nach Handzeichnungen. Wegen des Reichtums der Komposition und der Meisterschaft der Ausführung gilt der Betlehemitische Kindermord (B. 20) seit jeher als ein Hauptblatt Marc-Antons. (Ein Nachstich, der sogenannte Kindermord mit dem Tannenbäumchen, rührt nach neuerer Untersuchung von Marco da Ravenna her.) Der Kindermord darf als Typus gelten für eine Gruppe besonders zart durchgeführter Stiche. Zu dieser Gruppe gehören: das Urteil des Paris, Dido (B. 187), Gott erscheint dem Noah (B. 3), die hl. Cäcilia (B. 116) nach einem von dem ausgeführten Gemälde stark abweichenden frühen Entwurf, ähnlich die Poesie (Deckenbild der Stanza della Segnatura),

das als Morbetto bekannte Blatt, welches die Pest in Phrygien nach der Schilderung Virgils darstellt, die Madonna unter dem Palmbaum, der Engeltanz (B. 217), die Madonna beim Leichnam Christi (B. 35) u. a. m. Das große Quos Ego, Neptun die Wogen bändigend — vielleicht nach Giulio Romano — bildet den Übergang zu einer anderen Gruppe Marc-Antonscher Werke von derberer Strichführung und mehr plastischem als tonigem Effekt. Als Beispiele dieser Behandlungsart sind hervorzuheben die sogenannten Fünf Heiligen (B. 113), das Abendmahl (B. 26), Paulus predigt in Athen (B. 44), die drei Stiche nach Raffaels Deckengemälden in der Farnesina und der Triumph der Galathea nach Raffaels Fresko ebenda. Bei den Stichen dieser Gattung ist die Mitwirkung von Gehülfen schon wegen der Größe der Platten wahrscheinlich, ja in einigen, wie der Madonna mit dem langen Schenkel, wird wohl Schülerarbeit vorwiegen.

Nach der Katastrophe, die 1527 über Rom hereinbrach, soll Marc-Anton nach Bologna geflüchtet sein. 1534 wird er als verstorben erwähnt. In die letzte Periode seines Lebens fallen wahrscheinlich die zahlreichen Stiche nach antiken Skulpturen, zumeist von derber Behandlungsweise, ähnlich seinen letzten römischen Arbeiten. Daß er aber bis an das Ende seiner Laufbahn die volle Kraft bewahrt, beweisen Blätter, die obwohl seiner letzten Lebenszeit angehörig, doch zu seinen feinsten und besten gehören, wie das Bildnis des Pietro Aretino und das räumlich größte Blatt im Werke Marc-Antons, die Marter des hl. Laurentius nach Bandinelli.

Marc-Antons Einwirkung auf die Stechkunst ist in jeder Hinsicht tiefgehend, ganz besonders dadurch, daß er dem Kupferstich eine neue Tendenz aufprägt. Von nun an sucht die Stecherei einen bewußten Beruf in der Reproduktion der Schöpfungen der Maler. Marc-Anton begründet das Abhängigkeitsverhältnis des Kupferstiches von der Malerei, das für die eigentliche Grabstichelkunst in der Hauptsache bestehen bleibt und dem sich weiterhin nur wenige Stecher ganz entziehen.

Außerordentlich weitreichend ist auch der Schule bildende Einfluß Marc-Antons. Die Gefolgschaft, die sich ihm in technischer Hinsicht anschließt, begreift in sich nicht nur eine Menge direkter Schüler, sondern auch eine lange Reihe entfernterer Nachahmer in Italien, wie in den Kunststätten nördlich der Alpen.

Fast in jeder Periode seiner Tätigkeit scheinen Schüler sich ihm anzuschließen, die aber in der Regel wohl mehr Ateliergehülfen als eigentliche Lehrlinge gewesen sein werden.

Von Marc-Antons Richtung stark beeinflußt ist schon Jacopo Francia (geb. vor 1487, gest. 1557), ein Sohn des Francesco Francia in Bologna, vielleicht Genosse Marc-Antons in der Werkstatt seines Vaters. Von Jacopo Francia haben wir einige mit den Initialen J. F. bezeichnete Stiche,



Agostino Veneziano: Die Todesstunde.

daneben werden ihm andere, unbezeichnete zugeteilt. Sie zeigen volle Formen und eine Marc-Antons Weise verwandte, jedoch etwas weichere und unbestimmtere Behandlung.

Zu den späteren unmittelbaren Schülern Marc-Antons pflegt man in erster Reihe Agostino de' Musi zu zählen,

der nach seinem Geburtsort den Beinamen Veneziano führt. Wahrscheinlich trat er mit Marc-Anton als schon ausgebildeter Stecher in Verbindung, nachdem er seine künstlerische Schulung vorher in Venedig empfangen. Venezianos Tätigkeit als Kopist nach Blättern Dürers und Campagnolas läßt sich bis 1514 zurückverfolgen. 1516 datiert er seinen Toten Heiland von Engeln gehalten, nach einem Gemälde Andrea del Sartos. Die Unzulänglichkeit dieses in der Tat sehr mangelhaften Stiches soll Andreas Unwillen hervorgerufen haben, wie Vasari erzählt. Um 1518 dürfte er bei Marc-Anton in Rom gearbeitet haben. Aus diesem Jahre stammt sein phantastisches, als Stregozzo (der Hexenzug) bekanntes, großes Blatt. Neben den mit seinem Monogramm A. V. signierten Blättern nach Raffael, Giulio Romano, Bandinelli und anderen, dürfte manches, was sonst Marc-Anton zugeschrieben wird, so die Madonna mit dem Fisch, von Agostino herrühren. Agostino fertigt in seiner späteren Zeit zahlreiche ornamentale Blätter nach antiken Architekturteilen und Bildnissen, letztere ohne feinere Auffassung. Seine Tätigkeit scheint bis gegen 1540 zu währen.

Ein anderer Gehülfe Marc-Antons in Rom scheint Marco da Ravenna gewesen zu sein, der seinen vollen Namen auf einen Stich der Laokoon-Gruppe und sein aus einem R und S bestehendes Monogramm  auf vielen Blättern anbringt. Alte Tradition nennt ihn Marco Dente da Ravenna (gest. 1527). Marco ist ein schwacher Zeichner, aber ein solider Techniker des Grabstichels, der sich enger als irgend ein anderer an die Weise Marc-Antons hält. Wo er sich selbst überlassen ist, tritt seine Unzulänglichkeit zutage; desto besser versteht er aber, seinem Meister nachzuahmen. Mehrere, früher für eigenhändige Wiederholungen Marc-Antons gehaltene Stiche sind jetzt als Kopien von der Hand Dentes erkannt worden, so der sogenannte Kindermord mit dem Tannenbäumchen (B. 20), die Madonna mit dem Palmbaum (B. 62 A.), Maria mit dem toten Heiland (B. 35), die Venus (B. 321). Alle diese Kopien tragen als eine Art verstecktes Monogramm ein im landschaftlichen Hintergrund angebrachtes Tannenbäumchen, das auf den Originalstichen Marc-Antons nicht vorkommt.

Ein Künstler von größerer Selbständigkeit ist der Meister mit dem Würfel, der mit  oder mit den Initialen B. V. zeichnet, und dessen Name nach neuerer Meinung Benedetto Verino sein soll. Auch er modelt seine Technik nach der Marc-Antons, indem er sich

besonders dessen Behandlungsweise der ersten römischen Zeit zum Muster nimmt, und reproduziert mit Vorliebe Raffaelsche Kompositionen. In seinen besten Stücken, wie der Madonna in Wolken (B. 8), steht Verino seinem Vorbild Marc-Anton nur wenig nach. Zwei von den Blättern seines über 80 Nummern zählenden Werkes tragen die Daten 1532 und 1533, was etwa die mittlere Zeit seiner Tätigkeit andeuten mag.

Den eben genannten Künstlern, die der Vortragsweise Marc-Antons im ganzen streng folgen, reiht sich eine Klasse von Stechern an, deren Behandlung zwar ebenfalls auf Marc-Anton fußt, die jedoch weniger regelmäßig, mehr frei zeichnend, aber auch flüchtiger stechen und sich so von der Richtung Marc-Antons allmählich entfernen. Der bedeutendste in dieser zweiten Schulgruppe Marc-Antonscher Stecher ist Giovanni Jacopo Caraglio, um 1500 angeblich zu Parma geboren (gest. 1570). Er ist ein tüchtiger Zeichner, als Stecher vielleicht noch unter Marc-Anton selbst gebildet. Die eben emporkommende, die Zeitgenossen blendende Kunst Parmigianinos zieht auch ihn in ihren Kreis und verflüchtigt seine Stech- und Zeichnungsweise ins Phrasenhafte. Caraglio war ein vielseitiger Künstler. 1539 tritt er als Architekt in den Dienst des Königs von Polen, auch als Cameenschneider war er tätig. In seinem gestochenen Werk sind die Blätter nach Raffaelischen Motiven (Äneas rettet den Anchises, B. 60; Götter im Olymp, B. 54 etc.) weniger zahlreich als die nach Parmigianino (Die Verlobung von Maria und Joseph etc.), Primaticcio, Rosso de' Rossi und ähnlichen Meistern. Die kräftige Struktur der älteren Stechweise erscheint weiter zersetzt bei Giulio Bonasone. Im allgemeinen gründet auch Bonasone seine Behandlung und Formauffassung auf die Raffaelische Kunst, aber die stecherische Ausführung dieses keineswegs unbedeutenden Künstlers ist flüchtig, ja nachlässig und die Zeichnung oft geradezu wie mutwillig inkorrekt. Bonasones Werk zählt über 350 Blatt.

Gegen die Mitte des XVI. Jahrh. macht sich im italienischen Kupferstich, besonders in der Nachfolge der Marc-Antonschen Schule ein Faktor geltend, welcher die Schnellproduktion begünstigt und die Stecherei von der früheren soliden Ausführungsweise immer mehr abdrängt. Es ist dies der aufkommende, sich ausbreitende Handel mit Kupferstichware, der schließlich zu einem Abhängigkeitsverhältnis der Stecher von den Verlegern führt. Schon Marc-Anton hatte an Baviera seinen eifrigen kaufmännischen Helfer. Nach Baviera erscheint um 1540 der in Rom etablierte Spanier Antonio Salamanca, der die Platten Marc-Antons aufkauft. Andere Kunstverleger, meist ursprünglich mittelmäßige

Stecher, treten daneben und nachher auf, so der unternehmende Franzose Antonio Lafreri, Thomas Barlacchi, Rossi, Dughet, Mario dell' Abacco, alle in Rom ansässig. So lange noch ein Schatten von Zeichnung auf den alten Platten, die die Kunsthändler an sich gebracht hatten, sichtbar war, wurden sie immer wieder abgedruckt; daher die Menge der schlechten Drucke italienischer Stiche. Daneben galt es, zumeist für den Bedarf der Künstler, Neues nach Kompositionen führender Meister zu beschaffen, ebenso wie Ornamente, Architekturen und Bildnisse. Enea Vico, ein begabter Stecher, aus Parma gebürtig, zwischen 1540 und 1560 tätig, steht ganz im Solde der römischen Verleger. Vico schließt sich anfangs an Agostino Veneziano an, arbeitet aber mit der Zeit immer flüchtiger. Nicola Beatrizet aus Lothringen, der seinen Namen in Beatrizetto italianisiert, zeichnet meist ebenso oberflächlich, wie er schleuderhaft sticht, und verzerrt seine Vorbilder, wie mit Ostentation.

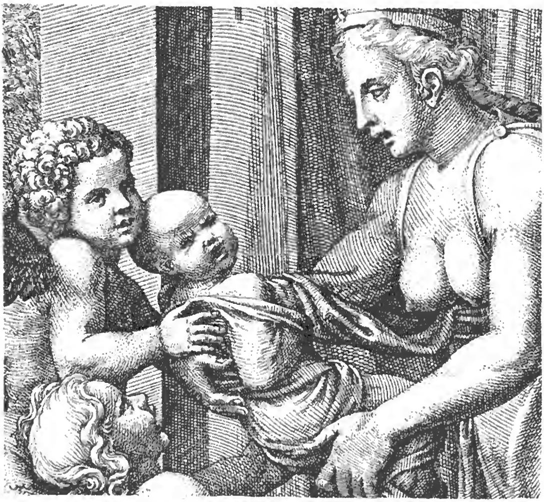
Trotz aller Fehler und Mängel bewahren diese Stecher doch noch Eigenschaften, die als ein Abglanz einer großen Kunstepoche ihren Arbeiten Wert verleihen. Neben den verhältnismäßig hervorragenden steht eine große Zahl von Stechern, deren Namen die Kunstgeschichte nicht bewahrt hat. Sie waren im Dienste der Kunstverleger oft nicht viel mehr als Kunstwerke reproduzierende Tagelöhner.

Ähnlich wie Raffael der Stechergruppe Marc-Antons, so gibt in Mantua Raffaels Schüler Giulio Romano den einheimischen Stecherwerkstätten ihren künstlerischen Rückhalt. Der Gründer dieser Mantuaer Schule, der zweiten, wenn man Mantegna als ersten Mantuaer Stecher ansehen will, ist Giovanni Battista Scultor (geb. 1503). Unter Giulio als Modelleur am Palazzo del T beschäftigt, ist er daneben als Stecher tätig und bringt an 20 Blätter hervor, meist nach Giulio Romano, auch mehrere selbständige Erfindungen im Geschmacke dieses Meisters. Technisch tritt Scultor in die Fußstapfen Marc-Antons, aber auch der engen, geschlossenen Behandlung der deutschen Kleinmeister trachtet er nahe zu kommen, mit ungleich gröberen Mitteln als diese arbeitend. Die Daten auf seinen Blättern gehen nur von 1536 bis 1539.

Giovannis Tochter Diana Scultor, (gest. um 1588), ein, wie berichtet wird, frühreifes Talent, steht ganz auf dem Boden der Kunstweise Giulio Romanos, dessen Skizzen und Kompositionen sie mit übertreibender Formenhäufung reproduziert. Geringes Talent zeigt ihr Bruder Adamo, tätig wahrscheinlich schon seit den vierziger Jahren und anscheinend noch 1585. Beide waren aber vielleicht mehr, als von ihrem Vater, von dem Mantuauer Stecher Giorgio Ghisi gebildet, dem eigentlichen Hauptmeister dieser

Schule, der seinerseits wahrscheinlich ursprünglich Lehrling des alten Scultor gewesen ist. Irrtümlich hat man früher dem Adamo und der Diana Scultor den Familiennamen Ghisi beigelegt.

Giorgio Ghisi il Mantovana (geb. Mantua 1520, gest. ebenda 1582) gebietet über eine solide gefällige Technik.



Giorgio Ghisi: Memnons Geburt (Ausschnitt).

Mit besserem Erfolg als sein Lehrmeister strebt er, die kernige Vortragsweise Marc-Antons mit der zarten Behandlung der deutschen Kleinmeister zu verbinden. Zwischen die Strichlagen pflegte er eine Menge kleiner Punkte einzustreuen. Ghisi entbehrt der feineren Empfindung in der Zeichnung, namentlich die Köpfe sind bei ihm oft leer und verfehlt. Wo er nach Raffael oder Michelangelo sticht, operiert er mit den derben Formen, die ihm das Studium der Mantuaner Werke Giulo Romanos eingeprägt hat. Raffaels Disputa und Schule von Athen führt er in großen Folioblättern aus, das jüngste Gericht Michelangelos sogar in elf Platten, die zusammengefügt, einen Karton von vier Fuß Höhe bilden. Viele seiner Stiche sind nach Bildern und

nach Zeichnungen Giulio Romanos geschaffen. Am erfreulichsten wirken die Arbeiten, in denen er der Phantasie freieren Spielraum gestatten darf, und bei denen man über Mängel der Zeichnung am ehesten hinwegzusehen vermag, z. B. das durch die zahllosen und sorgfältigen Details anziehende Blatt, welches der Traum Raffaels oder die Melancholia des Michelangelo genannt zu werden pflegt. Ghisis Werk zählt 70 zum Teil sehr große Stiche. 1550 finden wir ihn in Antwerpen für den dortigen Kunstverleger Hieronymus Cock tätig. Ghisi ist einer der einflußreichsten Vermittler zwischen den Kunstschulen Italiens und der Niederlande. Freilich gereichte diese Verbindung zunächst weder dem einen noch dem anderen Teile zum Segen.

III.

DER KUPFERSTICH IN DEUTSCHLAND VON DÜRERS TOD BIS ZUM ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS.

Keine Überlieferung berichtet, daß Dürer Schüler im Kupferstechen ausgebildet habe, nur von einem »Knecht«, einem Werkstattgehülfen Jörg erfahren wir, von dem weiterhin die Rede sein wird. Unzählbar aber ist die Menge der Stecher, denen er zum Vorbilde dient; die Stechkunst des ganzen Zeitalters steht unter seiner Einwirkung. Dürers Weise wird in den Niederlanden und in Italien fast ebenso maßgebend, wie in Deutschland. Die Blätter mit dem weltbekannten Monogramm waren in allen Kunstwerkstätten zu finden, Anfänger und Kopisten ahmen sie Zug um Zug nach und setzen häufig auf die Kopie ihre eigene Marke, nicht um Dürers Erfindung als die ihrige auszugeben, sondern um die Arbeit, die in der Nachahmung liegt, als ihr Werk zu kennzeichnen. Die Stiche Dürers sind schon am Ende des XV. und im Laufe des XVI. Jahrhunderts wiederholt, viele dutzend Male kopiert worden, mehr oder minder genau, vergrößert, verkleinert oder in gleichem Format. Für den populären Bildermarkt hatten Dürers Darstellungen ein Jahrhundert lang typische Geltung.

In den Jahren nach 1500 und bis gegen 1520 erscheinen keine professionsmäßigen Stecher in Nürnberg neben Dürer, ausgenommen etwa der Goldschmied und Metallbildner Ludwig Krug, dessen siebzehn bekannte Stiche ihn als ziemlich trockenen und erfindungsarmen, aber sorgfältig ausführenden Künstler zeigen.

Auch Dürers Zeitgenosse Lucas Cranach der Ältere (geb. Kronach 1472, tätig vornehmlich zu Wittenberg, gest. Weimar 1553) hat als Stecher ungleich geringere Bedeutung, denn als Maler und Zeichner für den Holzschnitt. Doch hat er namentlich in seiner frühen Zeit einige sehr originelle und anziehende Stiche ausgeführt. Die naive Anmut seiner frühen Malereien zeigt das Quartblatt: Die Buße des hl. Johann Chrysostomus in köstlicher Waldlandschaft, frische, kräftige

Auffassung das Bildnis Friedrichs des Weisen und das Doppelbildnis desselben Kurfürsten und seines Bruders Johann I., lebenswahr und scharf individualisiert ist das feingestochene



Lucas Cranach: Buße des hl. Johann Chrysostomus
(Ausschnitt, Hintergrund).

Bildnis Luthers von 1520, während das Porträt des Kardinals Albrecht von Mainz aus demselben Jahre merkwürdigerweise nur eine Kopie nach Dürers bekanntem Stich ist.

Der zu Basel tätige Urs Graf (geb. Solothurn zwischen 1485—90, gest. 1529), ein Künstler von ungezügeltem Wesen aber großem Talent und hervorstechender Eigenart, ist vorwiegend als Holzschnittzeichner tätig, doch verdienen Beachtung auch die wenigen Stiche, die er in einer flotten regellosen Weise ausgeführt, so der lebendig aufgefaßte sitzende Landsknecht von 1515, Aristoteles und Phyllis von 1519. Daneben kopiert Urs Graf Dürer und Schongauer. Wir besitzen von ihm (nur in einem Exemplar im Baseler Museum) eine, wahrscheinlich auf Eisen geätzte Radierung, mit engen Strichlagen ziemlich routiniert behandelt, die ein Mädchen darstellt, das sich den Fuß wäscht (Bathseba?), datiert 1513, dieser Jahreszahl nach die früheste Radierung, die wir kennen.

Der deutsche Kupferstich des XVI. Jahrhunderts empfängt eine eigentümliche Physiognomie durch die Gruppe von Künstlern, welche man die Kleinmeister nennt. Der hervorstechende Charakterzug ihrer Werke ist zarte und detaillierte Ausführung und ein entsprechend kleines Format. Szenen der Geschichte oder des gewöhnlichen Lebens, aber auch die religiösen Vorgänge kleiden sie in ein genrehaftes Gewand. Besonders wird von ihnen das Ornament gepflegt, und die kleinen Ornamentblätter gehören zu dem Originellsten und Anziehendsten das die Nach-Dürersche Kupferstechkunst in Deutschland hervorgebracht hat. In ihren ornamentalen Motiven sind die Kleinmeister stark von Italien und der Antike beeinflußt, voll feiner Formempfindung und überaus geschmackvoll. Neben der reinen Freude an der hübschen Form hatten die Ornamentblätter wohl auch die Bestimmung, Goldschmieden und ähnlichen Kunsthandwerkern als Vorlagen zu dienen.

Die Gruppe der Kleinmeister ist keineswegs scharf begrenzt. Die Tendenz zu kleinmeisterlicher Behandlung war schon bei deutschen Stechern des XV. Jahrhunderts, ebenso wie bei den gleichzeitigen italienischen Niellatoren, vorhanden, und Dürers Degenknopf ist ein echtes Werk der Kleinkunst. Doch ist nicht zu verkennen, daß die Besonderheit, durch die sich die Kleinmeister kennzeichnen, auf einer Richtung des Zeitgeschmacks fußt, die auf das Kleine und Feine zielend, namentlich etwa seit 1520 hervortritt und z. B. auch in der deutschen Kleinskulptur zum Ausdruck gelangt.

Der in Regensburg tätige Maler, Baumeister, Stecher und Holzschnittzeichner Albrecht Altdorfer (geb. vor 1480, gest. Regensburg 1538) ist der älteste der Künstler, die man den eigentlichen Kleinmeistern zuzählen kann. Ein liebenswürdiger Künstler, voll Phantasie, Geschmack

und naiver Anmut, mit einem dilettantischen Zug in seinem Wesen und nach der Weise eines Dilettanten seine eigenen Wege gehend. Altdorfer war wahrscheinlich — wenn auch nur kurz — in Italien, bevor er sich in Regensburg seßhaft machte und hat daneben aus italienischen Kupferstichen geschöpft. Eine nicht geringe Zahl seiner durchweg nur kleinen Stiche zeigt mehr oder minder deutlich einen den Niellen verwandten Charakter. Dies tritt schon in den Stichen aus seiner frühesten Zeit hervor; die Datierungen auf seinen Blättchen beginnen mit 1506. Gelegentlich benutzt er Motive aus Stichen Marc-Antons, wie das der Venus accroupie u. a. Einer seiner Stiche, eine auf einem drachenartigen Ungetüm sitzende Prudentia, ist eine recht genaue Kopie eines italienischen Niello.



Albrecht Altdorfer: Die heilige Familie.

Die stecherische Behandlung Altdorfers ist trotz aller Sorgfalt und Zartheit nirgends gequält, selbst im kleinsten Maßstab flott und von einer gewissen malerischen Breite. Biblische Szenen weiß Altdorfer mit intim genrehaften Zügen originell auszugestalten. Er zeigt uns die heilige Familie, wie Maria das Kind in die Wiege legt, während die hl. Anna mit großmütterlicher Zärtlichkeit zusieht. Salomos Götzendienst ist als Architekturstück aufgefaßt, ganz wie es ein Niederländer des XVII. Jahrhunderts gemacht hätte. Deutsche und italienische Kompositionsweise und Kunstformen mischt er zu einem durch naive Phantastik und reizvolle Ausführung überaus anziehenden Ganzen, an dem man die mit unterlaufenden stilistischen Willkürlichkeiten hinnimmt. Seinem phantastischen Sinn entspricht auch die Vorliebe für seltsame

Lichteffekte, wie im hl. Christoph (B. 19), der bei aufgehender Sonne die Wasserfläche durchschreitet, oder in der Kreuzigung (B. 8).

Wie in seinen Malereien, so widmet Altdorfer auch in seinen Stichen den landschaftlichen Hintergründen eingehende Sorgfalt. Außerdem hat er aber eine Reihe zart radierter Blätter hinterlassen, welche landschaftliche Szenerien darstellen, bergige Gegenden der deutschen Voralpen



Albrecht Altdorfer: Landschaft (Ausschnitt).

mit Wäldern und Burgen, ohne Beiwerk von Figuren: die früheste Anwendung der Radierung auf rein landschaftliche Darstellung. Diese Radierungen mögen nur wenig später als die Dürers fallen, denn die 1519 zerstörte Synagoge in Regensburg zeigt uns Altdorfer in einem, wahrscheinlich unmittelbar nach der Zerstörung gefertigten, sorgfältig geätztem Gedenkblatt. Altdorfers Radierungen sind anscheinend alle auf Kupfer und mit weit besseren Ätzmitteln hergestellt, als sie Dürer bekannt waren. In derselben

Technik führt er Muster und Vorlagen für Goldschmiede aus, 24 reich verzierte Becher und Kannen von gutem Aufbau.

Als Stecher und Radierer findet Altdorfer in Regensburg keine Nachfolge, die anderen gleichzeitigen Hauptvertreter der kleinmeisterlichen Weise stehen unter dem Einfluß Dürers. Zunächst die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham, die typischen Repräsentanten der Kleinstecherei. Ersterer um 1500 zu Nürnberg geboren, muß 1525 seiner freigeistigen Ansichten wegen samt seinem Bruder die Vaterstadt verlassen, darf aber sehr bald zurückkehren und bleibt die nächsten Jahre, wenn auch nicht



Hans Sebald Beham: Der Abschied des verlorenen Sohnes.

unbehelligt, in Nürnberg ansässig. Später wendet er sich nach Frankfurt a. M., wo er 1540 Bürgerrecht erwirbt und 1550, allgemein geachtet, stirbt. Seinen frühesten, in der stecherischen Behandlung Dürer stark nachahmenden Blättern, wie der Leidende Heiland und die Madonna mit der Birne von 1520, folgt die schon selbständiger aufgefaßte Madonna in der Strahlenglorie (B. 17). Nunmehr ist Beham bestrebt, sich eine besonders subtile Ausführung anzueignen, die z. B. schon im Moses und Aaron von 1526 bemerkenswert hervortritt. Beizeiten muß Hans Sebald Beham mit italienischer, wahrscheinlich venezianischer Kunst bekannt geworden sein, die er mit Verständnis in sich aufnimmt, ohne seine Eigenart zu verlieren oder in Nachahmung zu verfallen. Den stecherischen Vortrag, den Beham jetzt

ausbildet, könnte man etwa bezeichnen als: Stechsystem Marc-Antons, übertragen in einen stark verkleinerten Maßstab. Die Stichelzüge sind außerordentlich zart und eng, aber dabei sehr gleichmäßig gelegt, fest und klar geschnitten. Die Übergänge ins Licht sind mit kleinen Punkten getönt.


H. S. Beham: Ornament.

In der Zeit seiner Übersiedelung nach Frankfurt, um 1531, erscheint Behams künstlerische Entwickelung abgeschlossen, und es beginnt eine lange Periode ebenmäßigen Schaffens, die bis an des Künstlers Lebensende währt. Sein Monogramm, das bis gegen 1531 aus den Initialen H S P zusammengesetzt war, lautet von jetzt ab HSB. 92 Blätter tragen das erste, an 200 das zweite Zeichen. Dem schnellen Verderb, welchem die subtile Gravierung seiner Platten beim Drucken unterliegen mußte, sucht Beham durch sorgfältige Retouchen zu begegnen. Er tut dies, indem er die Strichlagen mit neuen Schraffierungen überdeckt, die Modellierung mit feinen Punkten und Pünktchen frisch rundet, und zwar mit solcher Geschicklichkeit, daß die Abdrucke seiner überarbeiteten Platten denen der unretouchierten oft nur wenig an zarter Wirkung nachstehen. Zuweilen kopiert und wiederholt er seine eigenen Stiche Zug um Zug mit erstaunlicher Genauigkeit, so daß die Drucke der beiden verschiedenen Platten nur mit Mühe voneinander unterschieden werden, z. B. die beiden Ausführungen der Wache bei den Pulvertonnen. Behams eigentliches Gebiet ist das volkstümliche Genre. Hier zeigt er sich ganz besonders selbständig und erfindungskräftig. Seine Bauern-, Bade- und Narrenszenen sind lebendig und mit frischem Humor erfaßt, echte Vorläufer der Schildereien des älteren Brueghel. In seinen köstlichen vier Stichen mit der Geschichte des verlorenen Sohnes zeigt sich Beham ganz unabhängig von den mächtigen Vorbildern, die Dürer und Lucas van Leyden geschaffen haben; seine Todesszenen können neben den Todesbildern Holbeins bestehen. Den eigentlich religiösen Darstellungen Behams fehlt Aufrichtigkeit der Empfindung. Die Stoffe der antiken Mythologie will er sichtlich im Sinne

der Italiener behandeln; doch die deutsche Naivetät, die ihn nicht verläßt, hilft ihm, Kompositionen voll frischer Anmut, noch frei von Pedanterie, zu gestalten. Weniger erfreulich sind im ganzen seine Allegorien, die uns heute kalt und leer erscheinen. Das deutsche XVI. Jahrh. hatte aber eine



Barthel Beham: Die Madonna am Fenster.

besondere Vorliebe für diese von klügelnder Halbgelehrtheit ersonnenen Schemen, die einen nunmehr immer breiter werdenden Raum in den Schöpfungen der deutschen Künstler einnehmen. Eine anziehende Gruppe in Behams Werk bilden seine zahlreichen Ornamentstiche, in denen wiederum italienische Motive in deutsche Empfindungsweise

übertragen erscheinen, und die ebenso geschmackvoll in ihrem Aufbau, wie fein in ihrer Ausführung sind. Um 1520 hat Beham auch eine Reihe von Radierungen auf Eisenplatten ausgeführt, die leichter und enger als die Dürers gearbeitet sind.

Barthel Beham, der jüngere Bruder Hans Sebalds (geb. 1502) mußte 1525 Nürnberg verlassen, trat 1527 in den Dienst Herzog Wilhelms IV. von Bayern, und starb 1540, angeblich auf einer Reise in Italien.

Neben Altdorfer ist Barthel Beham unstreitig der hervorragendste unter den deutschen Kleinmeistern. Von allen deutschen Künstlern dieser Epoche ist er vielleicht am tiefsten in das Wesen der italienischen Kunst eingedrungen, hat sich ihr Ebenmaß am vollständigsten angeeignet, ohne an seiner Individualität Einbuße zu erleiden. Seine besten Eigenschaften zeigt er in seinen Stichen weit mehr als in seinen Malereien. Im allgemeinen ist Barthel Beham seinem Bruder Hans Sebald künstlerisch am nächsten verwandt, aber in mancher Hinsicht steht er eine Stufe höher. Gleich von Anfang tritt er als Achtzehnjähriger um 1520 mit so originellen Arbeiten auf, wie dem hl. Christoph als Riesen, der sich schwerfällig vom Boden erhebt, wie dem Genius, der auf einem Schlauch durch die Lüfte reitet. Seine Landsknechte und Bauern in den kleinen Stichen aus dieser Zeit sind Typen von überzeugender Wahrheit. In seiner Behandlungsweise ist hier Beham noch durchaus von Dürer abhängig. Eine Annäherung an die Stechweise Marc-Antons und die Einwirkung italienischer Kunst tritt bei Barthel Beham seit 1525 hervor, als er Nürnberg verläßt. Jetzt entstehen die köstlichen Blätter: die Madonna am Fenster, die Madonna mit dem Totenkopf u. a. Einige friesartige Kompositionen, die Kämpfe nackter Männer darstellen, bezeugen sorgfältiges Studium des menschlichen Körpers. In der Zeit zwischen 1527 und 1535, im Dienst des Herzogs von Bayern, beschäftigt sich Beham vorwiegend mit Stechen von Bildnissen. Er fertigt das scharf charakterisierte Porträt des Kanzlers Leonhard von Eck und das Kaiser Karls V. In letzterem will Beham mit Marc-Antons Pietro Aretino wetteifern, gewiß erfolgreich hinsichtlich der stecherischen Qualitäten, der Weichheit und Zartheit der Durchführung. Die Ornamentstiche Barthels zeigen dieselbe reizvolle Vereinigung italienischer Motive und deutscher Formenempfindung, wie die Hans Sebalds, aber vielleicht noch vollendeteren Geschmack und noch größere Delikatesse der Ausführung. Sie dürften sämtlich noch den zwanziger Jahren angehören. Das Werk Barthel Behams zählt 90 Blätter.

Ungefähr gleichaltrig mit den Brüdern Beham und in Nürnberg tätig ist der Stecher Georg Pencz, den man für identisch hält mit dem urkundlich genannten Knecht (Gehilfen) Dürers, Jörg, der des Meisters Magd 1524 heiratet. Pencz bleibt bis zu seinem in Breslau 1550 erfolgten Tode meist in Nürnberg tätig. Pencz bildet sich nach Dürer und nach den Stichen Marc-Antons. Er ist ein verständiger Zeichner, der sich in seiner Figurenkomposition mehr zur Raffaelischen als zur deutschen Weise hält, aber Originalität genug besitzt, um sich von Entlehnungen, wie von Manierismus fern zu halten. Er sticht nicht glänzend, aber sehr sorgfältig, weich und harmonisch. Sein Werk zählt 125 Blätter, die biblische und mythologische Stoffe behandeln. Daß sich darunter keine Madonnendarstellung findet, ist vielleicht in seinem religiösen Standpunkt begründet, denn Pencz gehörte mit den beiden Beham zu den »Gottlosen Malern«, die der Nürnberger Rat ihrer freidenkerischen Ansichten wegen auswies. Doch wurde ihm die Rückkehr bald wieder gestattet.


Georg Pencz: Einzug Christi in Jerusalem.

Lebendiger als seine trockenen Darstellungen aus dem Leben Christi sind seine gut erfundenen Sieben Werke der Barmherzigkeit und die Parabel vom reichen Mann. Nicht ohne Glück Marc-Anton nachgeschaffen ist Pencz' Thetis und Charon. Ebenso wetteifert er in einem großen Blatt nach Giulio Romano, der Erstürmung von Karthago, mit seinem italienischen Vorbild. Pencz sticht auch sechs Blätter Triumphe nach Petrarcas Beschreibung, wobei er diesem oft dargestellten Gegenstand einige neue Züge abzugewinnen weiß.

Der Gruppe der Nürnberger Kleinmeister dürfte der unbekannte Stecher mit dem Monogramm I. B. angehören. Die Jahreszahlen, die sich auf einigen seiner — im ganzen etwa 60 — Blätter finden, gehen von 1525 bis 1530. Mit seiner zarten Stechweise ist er den Beham verwandt und ebenbürtig, denen er auch darin ähnelt, daß er mit frischer und zuweilen humoristischer Auffassung Szenen des gemeinen

Lebens in kleine Genreblättchen zu fassen weiß. Wie Barthel Beham, zeigt der Meister I. B. feinen Sinn in der Verschmelzung italienischer und deutscher ornamentaler Elemente.



Heinrich Aldegrever: Das Urteil Salomos.

Heinrich Aldegrever ist der einzige Stecher von Bedeutung, den Niederdeutschland in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. aufzuweisen hat. Geboren zu Paderborn 1502, ist er als Maler und Stecher vorwiegend in Soest tätig, ein eifriger Anhänger der Reformation. 1555 ist die späteste auf seinen Stichen erscheinende Jahreszahl. Seiner Zeichnung, Kompositionsweise und Auffassung der Renaissanceformen

nach zu schließen, muß er mit den niederländischen Malern, mit Mabuse und Bernaert van Orley, frühzeitig in Berührung gekommen sein. Dürers Stiche hat er eingehend studiert und ahmt diesem Meister sowohl, als auch Beham und Pencz nach. Die Figuren Aldegrevers haben oft unangenehm manierierte Formen mit überschlanken Körpern und kleinen Köpfen. Kühle Verständigkeit waltet in allen seinen Arbeiten. Seine etwa 290 Blätter, von denen nur wenige ein kleines Format überschreiten, sind mit stets gleich bleibender Sorgfalt vollendet. Obwohl er mit Leichtigkeit zu erfinden weiß, macht er dennoch häufige Anlehen bei Dürer und anderen Meistern. Wie Aldegrever ein tüchtiger Bildnismaler ist, so zählen auch Porträtstiche zu seinen besten Arbeiten. In zwei markigen Blättern stellt er Johann Bockhold, den König der Wiedertäufer, und Bernhard Knipperdolling dar. Seine zahlreichen Ornamentstiche, darunter Dolchscheiden, Geräte, wie Löffel, Schnallen, weisen den Typus auf, den die Renaissanceformen in Deutschland bei solchen Künstlern angenommen haben, die mit Italien nicht in direkte Berührung gekommen sind.

Den bisher genannten Häuptern der Kleinmeistergruppe folgen zahlreiche, meist unbekannte Stecher, welche die Motive und die Behandlung der tonangebenden Vorbilder endlos variieren, aber der kleinmeisterlichen Kunstweise kein neues Element mehr zuführen. Als bloße Kopistennatur erweist sich der technisch ungewöhnlich vielseitige Jacob Bink von Köln, der eine Zeitlang im Dienst des Königs von Dänemark stand und 1568 oder 1569 in Königsberg starb. Er kopiert und imitiert mit stets wechselnder Manier alles ihm Erreichbare, Dürer, Marc-Anton, Schongauer, Caraglio, gelegentlich ein Gemälde von Mabuse, ein Porträt nach B. van Orley und Stiche des Brüsseler Meisters S. Seine besten Blätter sind die Bildnisse Christian III. von Dänemark und des niederländischen Malers Lucas Gassel.

Der Maler, Holzschnittzeichner und Stecher Hans Brosamer (geb. zu Fulda, tätig zu Erfurt zwischen 1537 und 1552) ist ein sauber, aber etwas spröde arbeitender Nachahmer der Technik Behams und Aldegrevers, von guter Erfindung.

Zahllose, in der Art der Kleinmeister aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. ausgeführte, in Deutschland entstandene Blätter und Blättchen sind ohne Bezeichnung oder tragen Monogramme, die wir nicht aufzulösen vermögen. Ihre Menge beweist, wie weitverbreitet zu jener Zeit in Deutschland die Freude an dergleichen Werken und die Fähigkeit, sie zu schaffen, war.

Die Radierung erlangt nach Dürers und Altdorfers Vorgang alsbald wachsende Bedeutung. In großem Umfange

wird die Ätzung auf Eisen von der Künstlerfamile Hopfer in Augsburg betrieben, deren Mitglieder Daniel (Meister in Augsburg seit 1493, gest. 1536), Hieronymus und Lambert eine Art Bilderfabrikation betreiben. Künstlerische Absichten liegen ihnen dabei ziemlich fern. Mit ihrer breiten und eindringlichen Behandlung der Eisenradierung scheinen die

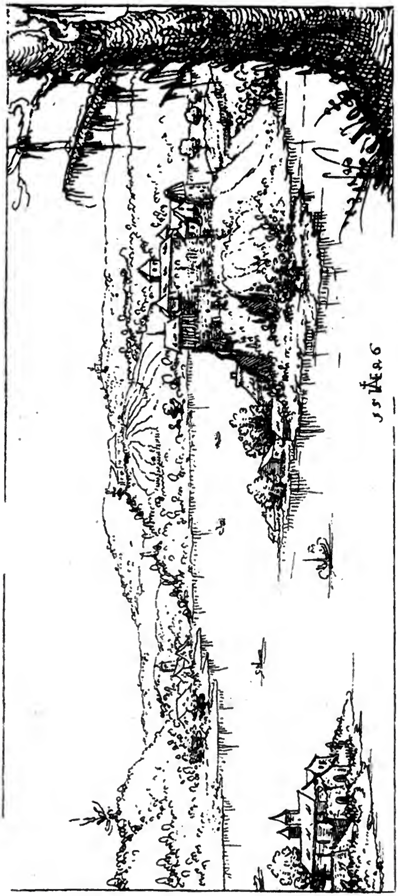


Daniel Hopfer: Christus vor Pilatus (Ausschnitt).

Hopfer dem Holzschnitt Konkurrenz machen zu wollen. Daniel Hopfer erweist sich, wo er mehr Sorgfalt auf die Ausführung verwendet, als keineswegs unbegabter Zeichner und zeigt namentlich gutes Verständnis für die italienischen Kunstformen. Meistens begnügt er sich, fremde Kompositionen in seiner derben Weise umzumodeln und beutet unterschiedlos Deutsche wie Italiener aus. Dabei benutzt er vielfach Motive, die er nur italienischen Malereien entnommen haben kann. Aus dem Fresko Mantegnas in der Eremitanikapelle zu Padua, Jacobus vor dem Richter, gestaltet er einen Christus vor Pilatus. Mehr oder weniger getreu, jedoch in stark vergröbernder Weise, kopiert Hieronymus Stiche von Dürer, Jacopo de' Barbari u. a. Durch die, man möchte fast glauben, absichtliche Flüchtigkeit der Ausführung, streifen die Darstellungen der Hopfer vielfach hart an Karrikatur. Hieronymus arbeitet ganz in der Weise Daniels als Kopist vornehmlich deutscher Stiche, Lambert ist völlig unbedeutend.

Die Eisenradierung gerät in Vergessenheit, als das Ätzen auf Kupfer zu größerer Sicherheit des Verfahrens gebracht und bekannter geworden war. Um 1540 beginnt der Aufschwung der Kupferradierung, die alsbald nicht nur dem Kupferstich, sondern auch dem Holzschnitt das Gebiet streitig macht. Am wirksamsten erweist sich dabei zunächst die Anregung, die Altdorfer durch seine Landschaftsradierungen gegeben hat.

Augustin Hirschvogel (geb. angeblich 1503, wird 1553 als verstorben erwähnt), ein erfinderischer Kopf, Ingenieur, Stempelschneider, Verfertiger emaillierter Tonware, radiert größtenteils zwischen 1543 und 1549 etwa 150 Blätter in zarter und scharfer Ausführung. So schwach seine Figurenszenen sind, so fein empfunden und anmutig sind seine in leichten Umrissen ausgeführten Landschaftsblätter, in denen er mit Vorliebe Berggegenden mit breiten Wasserflächen darstellt. In ähnlicher Weise beginnt wenig später Hans Sebald Lautensack (geb. 1524 Nürnberg, gest. 1563 wahrscheinlich zu Wien) die Radiernadel zu handhaben. Er ist auch Stecher und nach Lukas van Leyden einer der Ersten, die Stichelarbeit und Ätzung auf derselben Platte miteinander verbinden. In seinen Bildnissen führt Lautensack die feineren Partien, wie die Fleischteile mit dem Stichel aus, innerhalb der vorher in die Platte geätzten Gewänder und Hintergründe. Zuweilen aber nimmt er den Stichel lediglich zur Verstärkung und zur Ausgleichung der im übrigen in Ätzung ausgeführten Arbeiten zu Hülfe. Den besten Teil in Lautensacks Werken bilden wiederum die Landschaften, frische Naturstudien abwechselungsreicher



Augustin Hirschvogel: Landschaft.

Gegenden mit üppigem Baumwuchs, Dörfern und Wasserläufen. Lautensacks Landschaften sind rein radiert, ohne Stichel- oder Nadelarbeit, aber schon mit weitgehender Tönung und mehr malerisch durchgeführt als die Hirschvogels.



Hans Sebald Lautensack: Landschaft (Ausschnitt).

Die Mischtechnik aus Stichel- und Nadelarbeit, wie sie Lautensack in seinen Bildnissen übt, und die von nun an immer mehr Anwendung findet, wurde weniger zu besonderem künstlerischem Endzweck, als in der Absicht betrieben, die ungefähre Wirkung einer Grabstichelarbeit mit rascher fördernden Mitteln zu erreichen, als es mit dem Stichel allein möglich gewesen wäre. Die neue Manier führt alsbald zu Massenproduktion und flüchtiger Arbeit und ist

eines der Symptome des Abwärtsgleitens der deutschen Kunst, der jetzt vor allem die Führung tonangebender Meister fehlt. Die Reformation beschränkt ohnehin das Gebiet der Künste, aber auch, wo diese dem katholischen Glauben dienstbar bleiben, tritt vielfach ein tedenziöses und frömmelndes Element an die Stelle der früheren unbefangenen Auffassung. Der Niedergang trifft am schwersten die Malerei, und damit im Zusammenhang den Kupferstich und den Holzschnitt. Die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts zehrt in Deutschland fast allein von der nachwirkenden Kunstkraft der ersten. Zwar die Produktion an Stichen erfährt keine Verminderung, vielmehr eine wesentliche, durch die Zeitumstände geförderte Steigerung. Die



Virgil Solis: Allegorie.

Ausbildung des Radierverfahrens gestattet eine früher nicht gekannte Raschheit und Leichtigkeit der Herstellung. Es entsteht eine Klasse künstlerischer Routiniers, die in staunenswerter Fruchtbarkeit den Kunstmarkt versorgen. Die Zahl der religiösen Darstellungen tritt dabei gegen die der profanen zurück; einen breiten Raum nimmt die Allegorie, das Emblem, das Bildnis und schließlich das politische Flugblatt ein. Auch für die Bücher-Illustration beginnen Kupferstich und Radierung statt des Holzschnitts in Verwendung zu kommen. Den Goldschmieden und Kunsthandwerkern aller Art liefern jetzt die Stecher einen unabsehbaren Vorrat von Vorbildern und Motiven.

Einer der wichtigsten unter den Vielschaffenden dieser Zeit ist der Nürnberger Virgil Solis (1514—1562, aus der

Richtung der Kleinmeister hervorgegangen, bei denen er, sowie bei Marc-Anton, Ducerceau und vielen anderen fortwährend Anlehen macht. Dennoch ist er kein bloßer Kopist, sondern, wenn es darauf ankommt, ein origineller Erfinder. Seine Stichelführung ist dünn und mager, aber seine Radierungen sind zart und gefällig. Von den Hunderten fast immer kleiner Blättchen, welche sein Zeichen tragen, ist wahrscheinlich ein großer Teil Gesellen- und Werkstattarbeit. Ob die zahlreichen Wiederholungen, welche von seinen Blättern existieren, von ihm selbst ausgegangen oder fremde Kopien sind, ist zweifelhaft. Gleichzeitige Verse charakterisieren ihn, wie ähnliche Künstler: »Virgilius Solis war ich genannt, mein Kunst in aller Welt bekannt, mit meiner Hand ich erfürbracht, daß mancher Künstler (wohl Kunsthandwerker) ward gemacht, die Künstler mich Vater hießen, Ihnen zu dienen war ich gefließen.«

In ähnlicher Richtung, wie Solis, bewegt sich der fein und scharf radierende, geschmackvolle Ornamentiker Matthias Zündt und der ihm künstlerisch sehr nahestehende, vielleicht sogar mit ihm identische sogenannte Meister der Kraterographie (Vasenabbildungen), von dem wir eine Folge, 1551 datierter, in ihrem Aufbau wie in der Ausführung geschmackvoller Goldschmiedevorlagen von Pokalen und Kannen besitzen.

Der aus Zürich gebürtige, in Nürnberg tätige Jost Amman (1539—1591), ist ebenfalls ein sehr fruchtbarer Radierer, etwas banal in seiner italienisierenden Manier, aber mannigfach und abwechselungsreich in der Erfindung und von bedeutendem Einfluß auf die deutsche Kunst seiner Zeit.

Die Radiernadel führt Amman, auch wo es sich um die Ausführung sehr umfangreicher Platten handelt, mit großer Feinheit, wie in seiner allegorischen Darstellung der vier Weltteile, ja, er versteht es bereits, komplizierte Lichteffekte zu erzielen, wie in dem Blatt, das ein nächtliches Feuerwerk zeigt. Daß Amman imstande war, auch höheren künstlerischen Ansprüchen gerecht zu werden, beweisen die radierten Bildnisse des Bischofs Friedrich von Würzburg und des Adam Kahl. Noch immer bleibt Nürnberg der hauptsächliche Produktionsort für alles, was mit dem Bilddruck zusammenhängt. Als Nachfolger Ammans treten hier zunächst die Radierer Lorenz Strauch (1554—1630) und Hans Sibmacher auf, letzterer der Verfertiger eines berühmten, sorgfältig in kleinmeisterlicher Weise ausgeführten Wappenbuches (gest. 1611).

Aus der Gruppe der Schweizer und Straßburger Künstler, welche in diesem Zeitraum den Holzschnitt in künst-

lerisch origineller und fruchtbarer Weise kultivieren, sind Christoph Maurer von Zürich (1558—1614) und Abel Stimmer, auch als Radierer bemerkenswert.

Neben der neuen Kunstrichtung, als deren Hauptvertreter Amman gelten darf, führen einzelne Künstler die Tradition der alten Stecher und der ersten Generation der Kleinmeister noch länger fort, so Franz Brun in Straßburg (zwischen 1559 und 1596 tätig), Peter Rodelstädt, der Nachfolger Cranachs am kurfürstlichen Hofe in Weimar.



Jost Amman: Die vier Weltteile
(Ausschnitt).

Die Dienste, welche Stich und Radierung dem Kunstgewerbe leisten, beschränken sich nicht auf die Ornamentblätter und Vorlagen berufsmäßiger Stecher. Zum Stichel und zur Nadel greifen häufig jetzt auch Goldschmiede, wie Handwerker aller Art, die ihre künstlerischen Ideen verbreiten wollen, besonders auch die »Architekten«, worunter man weniger eigentliche Baumeister, als Maler und Kunsttischler zu verstehen hat, die sich für architektonische Erfinder halten. In erster Reihe steht hier Wendelin Dietterlein von Straßburg, der 1593 eine »Architektura« mit 209 von ihm derb aber gefällig radierten Tafeln herausgibt, das Musterbuch für die Tischlerei und die verwandten Gewerbe, welches voll origineller Erfindungen ist, aber durch die Willkürlichkeit und Verwilderung der darin vorgebrachten Zierformen einen keineswegs günstigen Einfluß auf die Gestaltung der späteren sogenannten deutschen Rennaissance ausgeübt hat. Ihm folgen Guckeisen, Ebelmann. Veit Eck, Georg Haas u. a.

Die rasch fördernde Radierung ermöglicht Illustrationswerke von teilweise enormen Umfang, welche der Bilderlust

in ähnlicher Weise dienen, wie unsere modernen illustrierten Zeitungen. So das Städtebuch, das der Dechant des Marienstifts in Cöln, Georg Braun (oder Bruin), im Verein mit dem Maler und Radierer Franz Hogenberg seit 1572 herausgibt. Es enthält hunderte foliogroßer, meist äußerst genauer Stadtansichten, viele von Hogenberg selbst, andere mit Hülfe einer weitverzweigten, wohlorganisierten künstlerischen Hülfsarbeiterschaft aufgenommen. Daneben gibt Hogenberg zwischen 1559 und 1593 ein die Kriegsereignisse in den Niederlanden in fortlaufender Folge illustrierendes Kupferwerk »De Leone Belgico« heraus. Noch größer angelegt, als die eben genannten, ist die mit unzähligen Stichen und Radierungen illustrierte Reise- und Länderbeschreibung, welche Theodor de Bry in Frankfurt a. M. unter dem Titel: Die beiden Indien erscheinen läßt, und die später von Merian fortgeführt, erst 1634 mit dem 24. Folioband ihren Abschluß findet. Der geschilderten Massenproduktion — so verdienstlich sie an sich zum Teil ist — stehen aber in dieser Zeit in Deutschland keine Leistungen von bleibendem künstlerischen Wert gegenüber.

IV.

DER NIEDERLÄNDISCHE KUPFERSTICH.

Die Anfänge der Stechkunst in den Niederlanden verbergen sich für uns in den Produktionen der anonymen Künstler des XV. Jahrh. Ob in den Niederlanden der Kupferstich in dieser Periode in erheblichem Umfang geübt worden ist, wissen wir nicht. Der rätselhafte Meister von Zwolle (s. oben S. 34) ist, wenn er überhaupt in Zwolle tätig war, vielleicht eine vereinzelte Erscheinung. Aus dem Dunkel, in das die Geschichte des niederländischen Kupferstichs bis nach 1500 gehüllt ist, tritt völlig unvermittelt Lucas Jacobsz van Leyden hervor (geb. 1494? tätig in Leyden und zeitweise in Antwerpen, gest. 1533), der in den Niederlanden eine Stellung einnimmt, vergleichbar der Dürers in Deutschland. Vielseitig, beweglich, leicht und schnell schaffend, entbehrt er der geistigen Tiefe seines Nürnberger Zeitgenossen. Aber er bildet eines der wichtigsten Glieder in der Entwickelung der niederländischen Kunst, denn er leitet die Auffassungsweise und die Stoffwahl der Kunst seines Landes in die Richtung, in der sich die holländische Malerei des XVII. Jahrh. entfaltet. Die holländischen Typen des profanen und des biblischen Genres lassen sich auf Lucas van Leyden als auf ihren Urheber zurückverfolgen.

Wenn sein Geburtsjahr richtig überliefert ist, war er schon mit 14 Jahren ein fertiger Künstler, denn von 1508 datiert der technisch vollendet durchgeführte Stich: Mohamed tötet den Mönch Sergius. Ein anderes offenbar sehr frühes Blatt, die Auferweckung des Lazarus, scheint noch ganz im Geiste Ouwaters, des Vaters der holländischen Malerei, konzipiert. Leydens etwa 180 Blätter zählendes Werk zeigt mehrere einschneidende Wandlungen seiner Stilweise. Die namentlich anfänglich sehr geringe Kenntnis des anatomischen Baues und der Bewegung der Gestalten wird aufgewogen durch lebendige Auffassung und scharfen Ausdruck der Wahrheit. Er betont nur das Charakteristische der Erscheinung, für das Gefällige fehlt ihm der Sinn. Auf



Lucas van Leyden: Das große Ecce Homo (Ausschnitt).

der Kupferplatte arbeitet Lucas van Leyden schon in seinen Anfängen mit größter Leichtigkeit und Unbefangenheit. Seine Stichelzüge sind fein, scharf, zuweilen mit kräftigen Akzenten, die Haltung seiner Blätter ist klar und gefällig. Späterhin, namentlich unter dem Einfluß Dürers, werden seine Strichlagen regelmäßiger, doch haben gerade seine früheren Arbeiten den Reiz freier und frischer Behandlung. In der Bekehrung Sauli von 1509, einem großen Folioblatt, versucht er einen derberen Vortrag, kehrt aber 1510, im großen Ecce Homo, und ebenso in der neunblättrigen Runden Passion aus demselben Jahre zu sorgfältiger Detailausführung zurück. Das erwähnte Ecce Homo ist bereits einer seiner reifsten und am meisten durchgebildeten Stiche. In den Jahren 1510—1520 entstehen die Hauptblätter wie Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, David vor Saul die Harfe spielend, 1513 Die Anbetung der Könige, eine Komposition von großartigem Wurf und hoher Meisterschaft der Ausführung. Eine Menge kleiner Blätter behandeln Genreszenen: Die Magd mit der Kuh, Das Pilgerpaar, welches rastet, Der Dorfchirurg, Der Zahnarzt,. Stoffe, die ein Holländer des XVII. Jahrh. nicht viel anders aufgefaßt haben würde. Unschön und banal ist Leydens Madonnentypus; nur wo er Vorgänge des wirklichen Lebens schildert, zeigt er sich auf der Höhe seiner Kunst.

Eine durchgreifende Wandlung des Stils und der Stechweise vollzieht sich bei Lucas van Leyden um 1520, wahrscheinlich infolge seines Zusammentreffens mit Dürer in Antwerpen. So mächtig wirkt der Nürnberger Meister auf ihn, daß er in einer Passionsfolge von 1521 die Behandlungsweise Dürers imitiert und von dessen Kupferstichpassion Kompositionsmotive und das Format der Blätter entlehnt. Fast scheint er seine Selbständigkeit aufzugeben, bis er allmählich einlenkend zu einer Verschmelzung seiner Weise mit der Dürers gelangt. Um 1520 nimmt Lucas van Leyden, vielleicht ebenfalls durch Dürer angeregt, die Radierung auf, ätzt aber nicht auf Eisen, sondern auf Kupfer und versucht, soviel wir wissen, zum erstenmal Stichelarbeit mit Ätzung zu verbinden. So in dem Bildnis Kaiser Maximilians von 1520. Die Dürersche Periode in der Tätigkeit Lucas von Leydens wird 1528 abgelöst durch Hingabe an ein neues Vorbild, an Marc-Anton Raimondi. Hier wirft er wiederum gleichsam seine künstlerische Vergangenheit über Bord, um nun zu zeichnen und zu stechen wie der Schüler Raffaels.

Loth und seine Töchter, Mars und Venus, eine Folge der Tugenden u. a. bezeugen diesen Umschwung, der unerquicklich bleibt, wie alle Versuche der damaligen Nieder-

länder, den italienischen Stil sich anzueignen. Die spätest datierten Blätter Lucas van Leydens, alle im Stil Marc-Antons, tragen die Jahreszahl 1530. Lucas van Leyden scheint weder Schüler gebildet, noch direkte Nachfolger gefunden zu haben. Seine Einwirkung äußert sich weit mehr bei späteren, als bei den unmittelbar mit und nach ihm Lebenden.

Die Stecher, die aus der Richtung des Mabuse und des Bernhard van Orley hervorgehen, erlangen keine größere Bedeutung. Von Jan Gossaert, gen. Mabuse (um 1470 — Antwerpen 1541) kennen wir zwei mit dünnem Stichel ausgeführte Madonnenblättchen. Mabuse stilistisch verwandt ist der Meister, der einen Krebs als Signatur führt, und dessen Name Crabbe sein soll. Wie dieser, teilweise von den Deutschen beeinflußt ist der Meister, den man traditionell Allaert Claesz oder Claessen nennt. Ein Kleinmeister von vlämischem Typus ist der gewöhnlich Meister S. von Brüssel genannte Stecher. Die große Zahl der Blätter, die man von ihm kennt, läßt vermuten, daß das Zeichen S eine Stecherwerkstätte repräsentiert. Eine Gruppe von Stechern schließt sich ihm an. Als flacher Nachahmer Marc-Antons und der deutschen Kleinmeister erscheint Cornelis Metsys (tätig von 1520 etwa bis 1560). Die selbständige Entwickelung des niederländischen Kupferstiches wird schon vor der Mitte des XVI. Jahrh. unterbrochen durch den übermächtigen Einfluß der Italiener, eine Macht, der ja schon Lucas van Leyden unterlegen war. Niederländer wandern nach Italien, und Italiener kommen nach den Niederlanden, wie Giorgio Ghisis Aufenthalt in Antwerpen um 1551 bezeugt. In der Verquickung italienischer und niederländischer Elemente bewegt sich der zu Lüttich tätige Lambert Suavius, Schwiegersohn und Schüler des Lambert Lombard, vielleicht ein Deutscher von Geburt (Suavius, der Schwabe). Wie in seinen Kunstformen, so sucht er auch in seiner Stechweise zwischen Dürer und Lucas van Leyden einerseits und Marc-Anton andererseits zu vermitteln.

Für den Betrieb der Stecherei in Antwerpen ist in dieser Zeit die großartige Tätigkeit, welche Hieronymus Cock als Kunstverleger in Antwerpen entwickelt, von besonderer Bedeutung. Cock, selbst ein gewandter Stecher und Radierer, steht in regen Beziehungen zu Künstlern diesseits wie jenseits der Alpen und popularisiert in den Blättern seines Verlages die Schöpfungen des alten Breughel so gut, wie die der Italiener der nachklassischen Epoche. Giorgio Ghisi sticht während seines Antwerpener Aufenthaltes für Cocks Verlag einige seiner Hauptwerke. Cocks Schüler und Mitarbeiter

Cornelis Cort geht zu dauernder und wirkungsreicher Tätigkeit nach Italien. Neben den genannten und den anderen Künstlern, die nach Italienern oder nach italienisierenden Niederländern stechen — wie Adriaen Collaert, Philipp Galle, Jan van Stalburch usw. —, steht eine kleine Gruppe von Stechern, die an den Traditionen der älteren nordischen Richtung festhalten.



Hieronymus Wierix: Christus als Knabe mit den Leidenswerkzeugen.

Die Hauptmeister dieser Gruppe und von bemerkenswerter Eigenart sind die drei Brüder Wierix. Zur richtigen Beurteilung ihrer Tätigkeit muß man sich vor Augen halten, daß ihr Wohnsitz Antwerpen im späteren XVI. und im XVII. Jahrh. die Hauptstätte einer künstlerischen Industrie war, die fast alle katholischen Länder mit religiösen

Darstellungen versorgte, daneben große Mengen Bildnisse und Profandarstellungen überall hin exportierte. Im Stechergewerbe waren Künstler verschiedener Grade tätig, Meister, welche die Hauptsachen ausführten, die Nebendinge Gehülfen überließen, und oft handhaben Väter und Söhne, Brüder und Schwestern in gemeinsamem Betriebe den Grabstichel.

Die Brüder Jan (1549—1615), Hieronymus (1551—1619) und Anton († 1624) Wierix sind eminente Beispiele solcher gemeinsamen Arbeit. Der Älteste, Jan, ist ein frühreifes Talent, der schon mit zwölf Jahren den Stichel vollständig beherrscht, in diesem Alter Dürers Schmerzensmann kopiert und mit vierzehn Jahren einen seinerzeit als nahezu täuschend erachteten Nachstich von Dürers Ritter, Tod und Teufel liefert. Das Vorbild des Nürnberger Meisters bleibt auch ferner sowohl für Jan Wierix, wie für seine Brüder maßgebend. Nicht nur in der zarten silbertonigen Behandlungsweise, auch in der Feinheit und Delikatesse der Zeichnung suchen sie es Dürer gleichzutun. Die Vorlagen der vlämischen Italianisten, nach denen sie stechen, Calvaert, Floris, de Vos, Venius, und die manierierte Formenauffassung, der sie folgen, läßt ihre Arbeiten als Zwitterbildungen erscheinen, in denen die gefällige Technik zwar anziehend wirkt, aber mit der Leerheit des Ausdruckes und dem Mangel wirklicher Kunstempfindung oft unangenehm kontrastiert. Die drei Brüder stehen in Hinsicht ihres Könnens und ihrer Behandlungsart nahezu auf gleichem Niveau. Die Blätter des einen lassen sich von denen der anderen nicht unterscheiden, wo die Bezeichnung sich auf den Familiennamen beschränkt. Den breitesten Raum in den Arbeiten der Wierix nehmen die neutestamentlichen und die Heiligendarstellungen ein, letztere zumeist in der Auffassung, die sich durch die Jesuiten eingebürgert hatte. Den wertvollsten Teil der Wierixschen Stiche bilden aber die Bildnisse, von denen namentlich die kleinen, gewöhnlich in ein elegantes Oval gefaßten sehr fein durchgeführt sind. Hieronymus unternimmt es auch, lebensgroße Köpfe zu stechen, wie den der Henriette d'Etrangues, wobei staunenswert bleibt, wie er seine enge und subtile Technik beim Bedecken großer Flächen in Harmonie zu halten weiß. Das Werk der drei Brüder zählt zusammen über 2000 Blätter.

Nicolas de Bruyn (geb. etwa um 1570, urkundlich in Antwerpen 1601 tätig erwähnt, gest. um oder nach 1651) ist sowohl selbsterfindender Stecher als auch Reproduzent von Malereien vlämischer Künstler, wie Vinckboons, Bloemaert u. a. Er verfertigt große Blätter in einer merkwürdig dünnen, Lucas van Leyden nachahmenden Stechweise, und auch in seinen

Kompositionen imitiert er den Stil dieses Meisters, ohne jedoch hier über eine ziemlich haltlose Figurenanhäufung hinaus zu kommen. Ungleich günstiger sind einige große, sehr fein durchgeführte, figurenreiche Landschaften nach Vinckboons. Die Jahreszahlen auf den Stichen de Bruyns laufen von 1594 bis 1651. Zwischen 1600 und 1620 fallen seine besten Arbeiten.



Hendrick Goltzius: Der Kindermord (Ausschnitt).

Die große Entfaltung der niederländischen und holländischen Malerei um die Wende des XVI. und XVII. Jahrh. äußert sich nicht minder auch in der Stechkunst, für die jetzt eine Epoche der Blüte beginnt. Die Tradition der älteren Meister hatte sich erschöpft. Die Einwirkung der italienischen Kunst drohte eine Zeitlang die niederländischen Künstler ihrem wahren Naturell zu entfremden, bis Meister auftraten, die, fremde und einheimische Elemente verschmelzend, die Kunst in neue Bahnen leiteten. Der Haupt-

träger der Wandlung, die sich in diesem Sinne vollzieht, ist im Gebiete des Kupferstiches der in Haarlem tätige Hendrick Goltzius (1558—1616).

Außerordentlich begabt für den technischen Teil der Stecherei, beherrscht er in siegreichem Virtuosentum die ältere, enge und detaillierende Behandlung ebenso wie die neue, breite Stechart, für die Agostino Carracci die mustergültigen Vorbilder gegeben hatte. In seinen frühen Arbeiten imitiert Goltzius Dürer und Lucas van Leyden, wie in der Madonna mit dem toten Heiland von 1596 und der Passion (B. 27—38). Imitationen sind auch seine berühmten sogenannten Sechs Meisterwerke, in denen er zeigen will, wie er gleicherweise im Stil Raffaels, Dürers, Lucas van Leydens, Carraccis usw. komponieren und stechen und es diesen Meistern gleichtun könne. In der Tat sind die Beschneidung Christi in Dürers und die Anbetung der Könige in des Lucas van Leyden Weise wirksame, in der äußeren Faktur blendende Nachahmungen, denen freilich, wie nicht anders zu erwarten, alles fehlt, was das wirkliche Wesen jener großen Vorbilder ausmacht. Weitaus kräftiger und günstiger tritt uns Goltzius entgegen, wo er mehr seine eigenen Wege geht, wie im Sohn des Malers Frisius mit dem großen Hund und in den zahlreichen Bildnissen, die er bald im kleinsten Format mit höchster Zartheit, bald bis zur Lebensgröße, wie sein Selbstbildnis mit dem großen Bart, in unübertroffener Kühnheit des freien Zuges der Linien ausführt. Kein zweiter Künstler hat je die ganze Skala der Führung des Grabstichels von der engsten bis zur breitesten Behandlung gleich ihm beherrscht. In seinen mythologischen und allegorischen Kompositionen zeigt sich Goltzius als Gesinnungsgenosse der italienisierenden Niederländer, deren manieristische Formenbehandlung er an Exzentrizität noch übertrumpft. Zuweilen sind diese Blätter nach Martin de Vos, Primaticcio, Strada u. a., zuweilen nach eigener Erfindung gestochen. Nur die stecherische Ausführung, die Bravour, mit der



Hendrick Goltzius: Bildnis Niquets (Ausschnitt).

Goltzius das Kupfer tief, kräftig und mit denkbar größter Leichtigkeit schneidet, gibt diesen Blättern dauernden Wert. Goltzius hat eine Menge Künstler inspiriert, die teils seine Schüler waren, teils nach seinen Entwürfen stachen. Von den ersteren folgen ihm am genauesten und mit großer technischer Tüchtigkeit Jacob Matham (1571—1631) und Jan Saenredam (1565—1607). Ein Schüler des Goltzius ist auch Jacob de Gheyn (der Ältere), der zart sticht, zuweilen unangenehm manierierte, zuweilen geistreich und interessant behandelte Blätter liefert, wobei freilich der Anteil seines gleichnamigen Sohnes, der ein vortrefflicher Zeichner war, zunächst noch unentschieden bleibt.



Jan Saenredam: Ceres (Ausschnitt).

Jan Muller, ebenfalls Schüler des Goltzius (tätig zwischen 1598 bis 1625), steht an technischer Bravour seinem Lehrmeister kaum nach. In den Stichen nach Spranger, de Vries und ähnlichen Malern vermag er sich am Zuge kühn geschwungener, aber nichtssagender Linien kaum genug zu tun. Merkwürdigerweise ist er imstande, ebensogut Aldegrever und Lucas van Leyden mit Hingabe zu kopieren, wie auch für Rubenssche Malerei die entsprechenden Ausdrucksmittel auf der Kupferplatte zu finden, z. B. in den beiden prächtigen Porträts des Erzherzog-Statthalters Albrecht und seiner Gemahlin. Muller hat auch eine Reihe Blätter eigener, wenig selbständiger Erfindung gestochen.

Neben der Schule des Goltzius ist auch Abraham Bloemaert (1564—1651 in Utrecht) als Stecher von Einfluß. Seine Stiche bewegen sich in derselben italienisierenden Manier wie seine Malereien. Im Gegensatz zu Goltzius ahmt

er in einer weich modellierenden, verblasenen Weise die Morbidezza der Italiener nach. Für die späteren Stecher bildet Bloemaert trotz seiner Schwächen, da er als Vorbild und Muster galt, ein heilsames Gegengewicht gegen den Genialismus der Goltzius und Muller. Sein Sohn Cornelius Bloemaert (1603—1680), vielfach in Frankreich tätig, folgt im ganzen der Richtung des Vaters.

Den Umfang der stecherischen Produktion dieser Periode und die Art des Betriebes vermag die Tätigkeit einer einzelnen Stecherfamilie, wie der de Passe zu illustrieren. Der Stammvater Crispin de Passe (gest. 1637 Rotterdam) sticht in der Art der Wierix und nähert sich zuweilen der des Goltzius. Seine Söhne Crispin, Simon, Wilhelm und seine Tochter Magdalena folgen fast genau der Weise des Vaters und ebenso noch der Sohn des zweiten Crispin, Crispin III. Diese letztgenannten sind abwechselnd in Holland, Frankreich und in England tätig, verfertigen eine Unzahl Bildnisse, sittenbildliche Darstellungen, Titelblätter und Illustrationen aller Art. Sie halten die Traditionen der älteren fein ausführenden Stecherei mehr als 90 Jahre aufrecht. Ihr während der Zeit von 1587—1678 verfolgbares Schaffen vollzieht sich in solcher gegenseitigen Übereinstimmung, daß die Arbeiten der verschiedenen Mitglieder der Familie Passe voneinander fast nicht zu unterscheiden sind. Trotz der enormen Produktion, welche die de Passe entwickelten — man kennt von ihnen über 2000 Blätter — behaupten sie sich technisch wie künstlerisch immer auf achtungswertem Niveau.

Nie hat ein Künstler, der nicht selbst berufsmäßiger Stecher war, einen so weitgehenden Einfluß auf die Entwickelung der Stechkunst gewonnen, wie Peter Paul Rubens. Ähnlich wie Raffael, hatte Rubens erkannt, welchen Nutzen dem Maler für die Propagierung seiner Kunst der Stecher zu bieten vermag. Den zahlreichen Schülern und Gehülfen seiner großen Werkstätte reiht Rubens Kupferstecher an, deren Aufgabe es war, die fertigen Bilder zu vervielfältigen. Diese Stecher weiß er, ohne ihnen ihre technische Selbständigkeit zu nehmen, dergestalt zu beeinflussen und zu leiten, daß sie ganz in seiner Stil- und Sinnesart aufgehen, und so bildet er eine Stecherschule um sich, wie sie kein anderer Meister der Malerei, weder vor noch nach ihm, ins Leben gerufen hat. Durch Privilegien, die Rubens von der Statthalterschaft der Niederlande, von den holländischen Generalstaaten, vom König von Frankreich erlangt, sichert er sich den Gewinn, den ihm der Vertrieb der nach seinen Malereien verfertigten Blätter einbringt. Anfänglich stehen Rubens nur Stecher zu Gebote, die in anderen Kunst-

richtungen ausgebildet und, als sie zu Rubens kamen, schon allzu fertige Künstler waren, um sich der Rubensschen Weise eng anzuschließen, so Cornelis Galle oder Willem Swanenburg. Näher steht dem Rubens in manchen seiner Arbeiten schon Jan Muller, doch kann man auch ihn der Rubensschule nicht zuzählen. Als der erste der vom Meister geschulten, der eigentlichen Rubensstecher, tritt der Haarlemer



Paul Pontius: Himmelfahrt Mariae (Ausschnitt).

Pieter Soutman auf (geb. 1580, seit etwa 1620 in Antwerpen). In einer Verbindung von Radierung und Grabstichelarbeit, in weicher und heller Behandlung, interpretiert er überaus treffend den Pinselstrich und die Zeichnung der Rubensschen Kunst. (Niederlage Sancheribs, Venus dem Meer entsteigend, Der wunderbare Fischzug usw.) Neben und teilweise nach Soutman ist für Rubens Lucas Vorsterman tätig, ein Holländer, den Rubens direkt zum Stecher gebildet zu haben scheint (geb. 1595, gest. nach 1667). Auf Probedrucken mancher Platten macht Rubens mit Stift und weißer

Deckfarbe Korrekturen, die Vorsterman mit ausgezeichnetem Verständnis in die Platte zu übertragen versteht. Unter allen Stechern, die Rubens anleitet, steht Vorsterman obenan durch seine Fähigkeit, den individuellen Stil seines Meisters ungeschwächt zum Ausdruck zu bringen, wie auch durch die Energie und Freiheit seines Vortrages. Mit unbegreiflicher Leichtigkeit fertigt er in der kurzen Zeit seiner Verbindung mit Rubens — dieselbe erscheint schon 1622, als Vorsterman 27 Jahre alt war, aufgelöst — eine Reihe von Hauptwerken, wie die Große Kreuzabnahme und die kolossale Amazonenschlacht. Späterhin ist er in England und in Antwerpen, aber außer Verbindung mit Rubens, tätig. Ein vortreffliches Werk dieser späteren Zeit ist sein Rosenkranzfest nach Caravaggio.

An Vorstermans Stelle tritt sein noch jugendlicher Schüler Paul du Pont, genannt Pontius (1603—1658), der seit 1623 von Rubens unmittelbar angeleitet wird. Er ist in höherem Grade Virtuos des Grabstichels als sein Lehrer, glänzender, aber in der Zeichnung weniger flüssig. Rubens' Reise nach Spanien unterbricht zeitweise auch die Tätigkeit des Pontius. Die hervorragendsten Werke seiner ersten Periode sind: Die Himmelfahrt, der hl. Rochus, die Grablegung Christi, die Tomyris, das große Selbstbildnis des Rubens; in der späteren Zeit, nach Rubens' Tod, entsteht: Der große Kindermord. Pontius tritt auch in Verbindung mit van Dyck, dessen ebenmäßig ausgleichende Weise ihm sympathischer ist, als die nervöse Art des Rubens.

Boëtius a Bolswert und Schelte a Bolswert kommen um 1620 nach Antwerpen als fertige Stecher. Vorher hatten sie schon vielfach nach Mierevelt, Bloemaert u. a. gearbeitet. Beide sind vorzügliche Künstler und halten an der reinen Grabstichelarbeit ohne Zuhülfenahme der Radierung fest. Boëtius, der schon 1634 stirbt, nähert sich in seinen besten Blättern nach Rubens, wie in der Kreuzigung, dem sogen. Lanzenstich, der Weise Vorstermans. Umfassender ist die Tätigkeit Scheltes in der Wiedergabe Rubensscher Kompositionen. Keiner der Rubensstecher gebietet über eine gleiche malerische Qualität und Mannigfaltigkeit. Ohne ihren Charakter als Schöpfungen Rubens' einzubüßen, stellen sich doch Scheltes Blätter in höherem Maße als selbständige Kunstwerke des Grabstichels dar, als die irgend eines anderen Rubensstechers. In seinen Landschaften nach Rubens erscheint die Stimmung und der Charakter der Malerei in genialer Weise nachgeschaffen. Zu den bekanntesten Hauptblättern Scheltes zählen ferner: Christus am Kreuz, der wunderbare Fischzug, die Geburt Christi, die hl. Familie, die Verkündigung. Kaum minder vortrefflich sind Scheltes Stiche nach van Dyck, Quellinus u. a.

Den von Vorsterman und Pontius gewiesenen Wegen folgt eine Anzahl jüngerer Stecher mit tüchtigen Leistungen, doch ohne neue künstlerische Elemente in die Reproduktion Rubensscher Werke zu bringen. Auch scheinen die Stecher im letzten Jahrzehnt vor dem Tode des Meisters, 1630—1640,



Schelte a Bolswert: Vermählung Mariae (Ausschnitt).

nicht mehr in dem engen Werkstattsverhältnis zu Rubens zu stehen, wie dies in früheren Zeiten der Fall war. Ein gewandter, etwas trockener Techniker ist Pieter de Jode der Jüngere (1606—1674), der sich in seinen besten Arbeiten (Drei Grazien usw.) Bolswert nähert, außer nach Rubens auch nach van Dyck (Renard und Armida), nach Seghers

und Jordaens sticht, aber ungleich und oft oberflächlich arbeitet.

Jan Witdoek (geb. 1604, gest. nach 1641), ein Schüler des Malers und Radierers Cornelis Schut, erzielt bedeutende koloristische Wirkungen, verflacht aber oft in unangenehmer Weise die Zeichnung und namentlich die Kopftypen des Rubens. Vorsterman findet tüchtige Nachfolge in zahlreichen Schülern: Nicolas Ryckemans, Nicolas und Conrad Lauwers, Jacob Neeffs, Anton van der Does u. a., besonders aber in dem, ganz in seinem Sinne fortarbeitenden Marin Robin, genannt Marinus.

Rubens' Einwirkung beschränkt sich nicht auf den Kupferstich, auch Radierung und Holzschnitt empfangen durch ihn die wirksamste Förderung. In Antwerpen selbst überdauert die Stecherschule des Rubens nicht lange den Tod ihres Führers. Sie wirkt aber reich befruchtend einesteils nach Holland, anderenteils nach Frankreich hin und auf viele Künstlergenerationen hinaus.

Von seinem Lehrer Rubens empfängt van Dyck das Interesse am Kupferstich. Unter van Dycks Leitung entsteht die als »Ikonographie« bekannte Sammlung von Porträtstichen berühmter Persönlichkeiten, zu denen er zwischen 1626—1636 die Vorlagen, meist in Form von Grisailleskizzen geliefert hat. Diesen Skizzen lagen nur zum Teil Naturaufnahmen zugrunde, vielfach mußte sich van Dyck, zumal bei den Porträts der zu seiner Zeit bereits Verstorbenen, älterer Bildnisse bedienen, die er entsprechend umgestaltete. Hieraus ergab sich ein sehr ungleicher Wert der einzelnen Skizzen und der danach verfertigten Stiche. Pontius, Bolswert, Vorsterman, de Jode und andere Stecher dieser Gruppe teilten sich in die Ausführung. Einige Platten sind stecherische Überarbeitungen eigenhändiger Radierungen van Dycks (siehe unten). Die Ikonographie enthält in den verschiedenen Ausgaben 80—199 Bildnisse.

Zur Zeit der Blüte der holländischen Malerei wenden sich die Künstler dieses Landes im allgemeinen mehr der Radierung zu als dem eigentlichen Kupferstich, aber gerade die eminent malerischen Eigenschaften der holländischen Kunst regen die zwar wenig zahlreichen, zum Teil aber höchst vortrefflichen heimischen Stecher an, der Kupferplatte malerische Wirkungen abzugewinnen.

Unter dem Einfluß Mierevelts bildet sich sein Schwiegersohn Willem Jacobsz Delff (1580—1638) zu einem Bildnisstecher, der fast seine gesamte Tätigkeit daran setzt, die zahlreichen Porträts Mierevelts in einer wirksamen, den Charakter der Malerei sehr gut treffenden Weise wiederzugeben.



Cornelis Visscher: Der Rattenfänger (Ausschnitt).

Jan van de Velde (geb. um 1596, tätig in Haarlem bis nach 1641, s. auch unten) führt einen zarten, glänzenden Stichel, namentlich in seinen wirkungsvollen Landschaften



Jonas Suyderhoef: Bildnis des Predigers van Aken (Ausschnitt).

und Nachtstücken (Gesch. des Tobias nach Uijtenbroek). An ihm bildet sich Hendrick (Graf) Goudt (Utrecht 1585—1630), bekannt durch seine mit höchster Delikatesse durchgeführten Effektstücke nach Elsheimer.

Cornelis Visscher (1629—1662, wahrscheinlich in Amsterdam oder Haarlem tätig) zählt trotz seiner kurzen Lebenszeit zu den hervorragendsten Stechern des XVII. Jahrh. Er führt den Grabstichel frei von jeder konventionellen Strichbildung, verbindet Radierung und Stich zu weicher, überaus harmonischer Wirkung, namentlich in der ihm eigentümlichen Behandlung des Fleisches und der Haare. Den Hauptteil von Visschers etwa 200 Blätter zählendem Werk bilden die vornehm und lebendig aufgefaßten Bildnisse seiner Landsleute und Zeitgenossen, darunter besonders vorzüglich das des Dichters Vondel und die als die drei Bärte bekannten Porträts (de Bouma, de Ryck und Scriverius). Daneben ist Visscher ein ausgezeichneter Interpret der Malereien Ostades und Brouwers und komponiert selbständig und sehr glücklich in ähnlicher Richtung, wie seine Waffelbäckerin, der Rattenfänger und andere Stiche beweisen.



Dirk van Staar: Heilige Familie.

In ähnlichem Sinn wie Visscher, in frei malerischer Weise führt Jonas Suyderhoef, vielleicht Schüler Soutmans (nach datierten Blättern tätig in Holland 1641—1669), den Grabstichel völlig ungezwungen, fast wie eine Radiernadel, regellos, und es gelingt ihm, den Charakter der Bildnisse des Frans Hals, die er mit besonderer Bravour sticht, bis auf den Effekt der breit hingesetzten Pinselstriche wiederzugeben.

Die Wandlungen des Geschmacks bereiten im XVIII. Jahrh. dem holländischen Kunstleben einen raschen Niedergang. Wenn auch die Erinnerung an die vergangene große Epoche in Holland nie ganz erlischt, so sind doch in allen Zweigen der Kunsttätigkeit hier nur Vereinzelte imstande, sich zu anspruchsvolleren Leistungen zu erheben. Ein solcher isolierter Künstler ist Jacob Houbraken (Dortrecht 1698—1780 Amsterdam), der bestrebt bleibt, die

heimische Schultradition der Stecherei zu pflegen und mit dem inzwischen maßgebend gewordenen eleganten Vortrag der Franzosen zu vereinigen. Während seines langen Lebens hat Houbraken etwa 700 Porträts nach gleichzeitigen oder älteren Malereien verfertigt; bis zuletzt erhält er sich auf einem gleichbleibenden Niveau verständiger wohlerwogener Behandlung. Seine Zeichnung ist korrekt, die Stichelführung weich und klar, die Haltung seiner Blätter hell und angenehm. Houbraken war ein vielbegehrter Porträtstecher; neben ihm sind die gleichzeitig in Holland wirkenden Peter Tanjé (1706 bis 1761) und Simon Fokke (1712 bis 1784) nur schwache Nachahmer der französischen und englischen Weise.



Antonius van Dyck: Bildnis des Ph. Le Roy (Ausschnitt).

Etwas später als in Deutschland kommt im XVI Jahrh. in den Niederlanden das Radierverfahren in Aufnahme. Lucas van Leyden bedient sich um 1520 im Bildnis Kaiser Maximilians der Ätzung als Vorarbeit für die Ausführung mit dem Stichel, ohne indes die neue Weise dann weiter zu üben. Der Künstler mit dem Zeichen D * V, den die Tradition Dirk van Staar (oder Staaren) nennt, und der als Glasmaler in Brüssel tätig gewesen sein soll, ist mit dem Radierverfahren vielleicht von Deutschland aus bekannt geworden. Seine frühen, von 1522 an datierten Blättchen zeigen saubere kleinmeisterliche Weise mit stecherischer Linienführung, ebenso auch seine späteste Arbeit, eine figurenreiche Sündflut von 1544. Daneben übt er aber auch reine Grabstichelarbeit. Vor B. van Orley, dessen

Stilrichtung er nahe steht, zeichnet er sich durch größere Unmittelbarkeit und natürlichere Anmut aus. Auch der Kleinmaler buntbewegter Figurenszenen in reichen Landschaften, Hans Bol (Mecheln 1534—Amsterdam 1593), greift gelegentlich zur Kupferplatte, aber bald holen sich die niederländischen Künstler die Anregung zur Radierung auf ihren Reisen in Italien, und die niederländische Radierung entwickelt sich teilweise als eine Tochter der gleichzeitigen italienischen. Frans de Vriendt, genannt Frans Floris (Antwerpen um 1519—1570), erweist sich als einer der frühesten Repräsentanten dieser niederländisch-italienischen Weise in seinen derben, wenig erfreulichen Radierungen. Bartolomäus Spranger (1546 Antwerpen — 1608 (?) Prag), Petrus Feddes von Harlingen (gest. um 1622 Leuwarden) gehen auf den Pfaden der italienisierenden Manieristen, während Jan Bouchorst (1580 Harlem — 1630) sich mehr den nordischen Realisten und in der Technik der deutschen älteren Radierweise nähert. Glücklicher vereinigt der Landschafter Paulus Bril (1554 Antwerpen — Rom 1626) das italienische Element mit selbständiger Auffassung und einfachem, wirksamem Vortrag. Roeland Savery (1576 Courtrai — 1639 Utrecht) könnte fast als Schüler der älteren deutschen Radierer gelten, ebenso David Vinckboons (1578 Mecheln — 1629 Amsterdam) in seinen wenigen derben, aber frisch gezeichneten Blättern.

In der Schule, die sich um Rubens gruppiert, wird die Radierung zwar geübt, sie erlangt da aber weder die Pflege noch die Bedeutung, wie die Stechkunst. Ob Peter Paul Rubens (Siegen 1577 — Antwerpen 1640) selbst die Radiernadel geführt hat, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, doch wird er für den Urheber dreier Blätter gehalten. Das freieste und geistreichste unter diesen ist eine hl. Katharina auf Wolken in den Formen der voll entwickelten Rubensschen Kunst. In dem Zustand, in dem wir die Platte kennen, ist sie aber zweifellos von einem professionsmäßigen Stecher (Vorsterman?) überarbeitet. In noch höherem Grade ist dies bei der Alten mit dem Licht der Fall, während die Büste Senecas (Unikum des Britischen Museums) als reiner Ätzdruck eine der Zeichnungsweise des Rubens allerdings sehr nahe kommende Art der Strichführung zeigt. Antonius van Dyck (1599 Antwerpen — 1641 London) ist auch als Radierer nicht ohne Bedeutung. In den Jahren seines ständigen Aufenthalts in Antwerpen, 1628—1635, entsteht eine Reihe eigenhändiger Blätter, in denen er zwar zu einer allseitigen Beherrschung der Radiertechnik nicht

durchdringt, die aber in bezug auf ausdrucksvolle vornehme Auffassung auf der Höhe seiner Kunst stehen. Unter den neunzehn, bloß mit einer zuweilen mißlungenen Ätzung auf das Kupfer geworfenen Bildnisköpfen sind die vorzüglichsten sein Selbstbildnis, das Porträt des Le Roy und die der Kupferstecher Pontius und Vorsterman. In den späteren Drucken sind die Platten von berufsmäßigen Stechern mit Hinzufügung der Gewänder und Hintergründe mit dem Grabstichel überarbeitet. Vielleicht beabsichtigte van Dyck Muster- und Vorlagestücke zu seiner Ikonographie zu liefern.



Cornelis Schut:
Allegorische Komposition (Ausschnitt).

Cornelis Schut (Antwerpen 1597 — — ebenda 1655) hinterläßt sehr zahlreiche, einfach behandelte Radierungen in Rubensscher Formenauffassung der Figuren und abwechselungsreicher Erfindung. Derber und weniger ansprechend sind die Blätter des Theodor van Thulden (1606 Herzogenbusch — ebenda angeblich 1676), bei denen der Grabstichel zur Verstärkung der Wirkung herangezogen ist, und die vielleicht teilweise nur als die Arbeiten untergeordneter Kupferstecher zu betrachten sind.

Daß Jacob Jordaens (Antwerpen 1593 — ebenda 1678) der Verfertiger der unter seinem Namen gehenden groben und geistlosen Blätter ist, ist sehr unwahrscheinlich. Dieselben dürften sämtlich wohl von einer unbedeutenden Hand nach seinen Kompositionen verfertigt sein. Auch

die Urheberschaft des jüngeren David Teniers (Antwerpen 1610 — Brüssel 1690) ist für einen großen Teil der sein Monogramm tragenden oder ihm gewöhnlich zugeteilten 42 Blätter direkt abzuweisen, für den Rest zweifelhaft. Gegenständlich und im allgemeinen Charakter stimmen sie zwar mit seinen Malereien, aber es fehlt ihnen der frische Ausdruck des Lebens, den seine Bilder und Zeichnungen aufweisen.



Lucas van Uden: Landschaft (Ausschnitt).

Zahlreicher und im ganzen mehr originell und anziehend als die Figurendarstellungen sind die Landschaftsradierungen der vlämischen Schule in diesem Zeitraum. Die zwei kleinen radierten Blätter des älteren Jan Brueghel (1568 Brüssel — 1625 Antwerpen), Landschaften mit Baulichkeiten darstellend, bestätigen durch ihre zarte und reizvolle Behandlung die Echtheit der Signatur und lassen vermuten, daß ihr Urheber hier nicht zum erstenmal die Nadel handhabt, obwohl wir keine anderen Radierungen von ihm kennen. Flott und im Vergleich zu seiner Malweise fast breit behandelt sind die radierten

Landschaften von Adriaen van Stalbent (Antwerpen 1580 — ebenda 1662) mit bunter Mannigfaltigkeit von Szenerie und Figuren. Lucas van Uden (1595 Antwerpen — ebenda 1672) ergeht sich in der Schilderung der welligen, von Baumgruppen durchsetzten Ebenen seiner Heimat mit schon feinen Abtönungen der Gründe. Später wird er durch die Rubenssche Auffassung der Landschaft stark beeinflußt. Einigemale radiert er Landschaften nach Tizian, wohl nach Zeichnungen oder Gemälden dieses Meisters, welche nach den Niederlanden gelangt sind. Ihm verwandt ist in den frühen Blättern Lodewyck de Vadder (1605 Brüssel — 1655 ebenda), der ebenfalls die heimische Landschaft bevorzugt, weiterhin sich von seiner ursprünglichen Auffassung entfernt und in dem Holländer Waterloo ein Vorbild findet. Am längsten scheint Ignatius van der Stoek (lebte noch 1660 in Brüssel) an der älteren vlämischen Richtung in seinen breit und tüchtig behandelten Landschaftsblättern festzuhalten.

Die Tierdarstellung dieser Schule wird im Gebiete der Radierung durch Jan Fyt (Antwerpen 1611 — ebenda 1661) repräsentiert, von dem wir eine Folge etwas rauh aber wirkungsvoll behandelter Blätter mit Darstellungen von Hunden verschiedener Rassen besitzen, durch Pieter Boel (Antwerpen 1622 — ebenda 1674), während der noch einer älteren Generation angehörige Jan Baptiste de Wael (Antwerpen 1557? — 1633?) in die Fußstapfen der italienisierenden Niederländer tritt, übrigens meist fremde Erfindungen reproduziert.

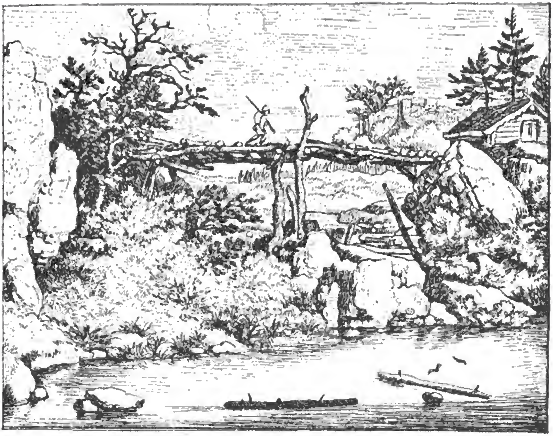
Während die vlämische Kunst des XVII. Jahrh. den Kupferstich mehr als die Radierung begünstigt, wird in Holland die Radierung mit ganz besonderer Vorliebe gepflegt und erfährt hier die vollkommene Ausbildung ihrer künstlerischen und technischen Eigenschaften. Nahezu alle holländischen Künstler dieser Periode haben die Radiernadel geführt, viele allerdings nur gelegentlich oder versuchsweise; bei anderen, und zwar bei einer Zahl der besten Meister, bildet die Radierung einen Hauptteil des künstlerischen Schaffens.

Die Tendenzen und Strömungen der holländischen Malerei äußern sich auch in der holländischen Radierung. Die eine Künstlergruppe entnimmt ihre Stoffe aus der heimischen Umgebung, während die andere ihre Motive in der italienischen Natur und dem südlichen Volksleben sucht. Es fehlt nicht an Übergängen und Vermittelungen der beiden Richtungen.

Die Radierer, die holländische Landschaftsmotive darstellen, knüpfen zwar an die älteren vlämischen Künstler

an, gehen aber darauf aus, dem Landschaftsbild mehr durch Treue der Darstellung als durch Mannigfaltigkeit der Szenerie Reiz zu verleihen.

Jan van de Velde (s. auch oben) befolgt eine einfache, auf malerische Wirkung nicht eigentlich abzielende Führung der Nadel. Durch ihre klare und scharfe Ausführung wirken nicht nur seine Blätter mit reicher Staffage, wie die Jahreszeiten, die Monate, überaus anziehend, er weiß auch den Reiz einfacher, ja völlig unbedeutender landschaftlicher Motive dem Beschauer nahe zu bringen.



Allaert van Everdingen: Norwegische Landschaft.

Jans älterer Bruder Esaias van de Velde (Amsterdam vor 1590 — Haag 1630) zeigt ähnliche Bestimmtheit und Schärfe der Ausführung.

Die Landschaftsblätter des Jan van Goyen (Leiden 1596 bis 1656) scheinen sämtlich aus der Frühzeit dieses für die holländische Landschaftsmalerei grundlegenden Meisters zu stammen. Sie entsprechen ungefähr seiner Malweise in der Periode von 1625—1630. Ebenfalls noch ohne weitgehendere Effekte sind die mit größeren Figurengruppen staffierten Landschaften Pieter Moly des Älteren (London um 1596 — Haarlem 1661) ausgeführt. Herman Saftleven (Rotterdam 1609 — Haarlem 1685)

weiß in denjenigen seiner Blätter, auf deren Ausführung er größere Sorgfalt verwendet, die feineren Abstufungen der landschaftlichen Ferne mit Glück wiederzugeben, ist aber häufig grau und rauh in der Wirkung. Jan Almeloven



Jacob van Ruisdael: Landschaft (Ausschnitt).

und Jan van Aken schließen sich ziemlich eng an Saftleven an.

Allaert van Everdingen (Alkmaar 1621? — Amsterdam 1675) ergeht sich, seinem Lehrer Roelant Savery folgend, mit Vorliebe in der Darstellung von Berg- und

Felsenlandschaften, deren Motive er aus Tirol und Norwegen holt. Zwischen 1645 bis 1654 scheint die Mehrzahl seiner 167 meist kleinen, sorgfältig ausgeführten, kräftig pointierten Blättchen entstanden zu sein. Everdingen radiert auch 57 Illustrationen zu Reinecke Fuchs, hübsch erfundene, von den späteren Illustratoren dieser Dichtung oft ausgebeutete Kompositionen.

Von Jacob van Ruisdael (Haarlem 1628—1682) besitzen wir zehn radierte Landschaften, deren anziehende Behandlung viel Analogie mit der Malweise dieses Meisters zeigt. Delikat und mit feiner Nadel ausgeführt sind die Drei Eichen von 1646, breit und wie in kräftigem impasto die Kleine Brücke und das Waldinnere mit den zwei Bauern. In diesen Blättern zeigt sich die künstlerische Individualität Ruisdaels aufs kräftigste im organischen Zusammenbau der Einzelheiten des Landschaftsbildes wie in der klaren, bewußten Zeichnung. Von Everdingen, dem Ruisdael in seinen gemalten Felslandschaften und Wasserfällen öfters nachstrebt, erscheint er in seinen Radierungen in keiner Weise beeinflußt. Als Nachahmer Ruisdaels ist Adriaan Verboom (1628 — nach 1667) zu nennen, in weiterem Abstand auch C. van Beeresteyn (gest. 1648).

Der Richtung Ruisdaels darf man auch Anthony Waterloo (um 1618? Amsterdam — 1677?) zuzählen, der fast nur als Radierer bekannt ist und in seinen zahlreichen Blättern das Waldinnere und die von Baumgruppen durchzogenen welligen Ebenen der holländischen Grenzländer und Norddeutschlands darstellt. Die Arbeiten dieses früher über Gebühr hochgeschätzten Künstlers sind einförmig und nüchtern, nur die frühesten Ätzdrucke wirken angenehm. Die späteren Plattenzustände sind durch Überarbeitungen entstellt. Die Radierungen Roelant Roghmans, an denen seine Tochter Gertruid mitgewirkt haben soll, ähneln den Blättern Waterloos, übertreffen diese häufig an Empfindung für die Feinheiten des Landschaftsbildes, wirken aber durch gehäufte Anwendung von Punkten zwischen den Strichzügen der Nadel zuweilen unklar und unruhig. Simon de Vlieger (Rotterdam 1601—1653) radiert in der zarten, silbergrauen Haltung, die seine Malereien auszeichnet, landschaftliche, mit Figuren belebte Szenen. Gillis Neyts und Hendrick Naiwinx (Neiwinck) radieren kleine Blättchen mit zarter Nadel und wählen ihre Motive aus den niederländischen Grenzgebieten und den Flußlandschaften von der oberen Maas.

Die holländische Kunst des XVII. Jahrh. bringt ein neues Element der Malerei zu ausgesprochener Geltung: die vollendete Darstellung des gedämpften Lichtes und der feinen

Abstufungen und Effekte in der Beleuchtung geschlossener Räume. Die hierauf zielenden malerischen Tendenzen pflegt man als Malerei des Helldunkels zusammenzufassen. Die Entwickelung des Verständnisses für das Helldunkel läßt sich ziemlich deutlich in der Ölmalerei, aber nur unvollkommen in der Radierung verfolgen. Elsheimer darf wohl als der erste bezeichnet werden, der die Darstellung des Helldunkels in der Malerei bewußt anstrebt, gleichzeitig verfolgt Goudt dieselbe Tendenz im Kupferstich, weiterhin gelingt es dann Rembrandt, das Helldunkel in Malerei und Radierung in vollkommener Weise zu beherrschen und sich der Nuancen der Beleuchtung als eines Mittels verfeinerter künstlerischer Wirkung zu bedienen. Da aber Rembrandt vielfach auf ältere mitlebende Künstler zurückwirkt, verwirrt sich das Bild, das wir uns von der Entwickelung des Helldunkels zu entwerfen imstande sind. Bei Pieter Lastman (Amsterdam 1583—1633) können wir die neue Weise der Licht- und Schattenbehandlung in der Radierung als wirklich vor Rembrandt liegend vermuten. Hinsichtlich der Radierungen Leonard Bramers (1595—1674) und Gerrit Bleeckers (tätig 1620—1656) muß aber angenommen werden, daß sie bereits unter Rembrandts Einfluß entstanden sind. Moses van Uijtenbroeck (Haag um 1590—1648), ein Nachfolger Elsheimers, darf vielleicht den Vorläufern Rembrandts zugezählt werden. Er radiert und sticht in einer malerisch sehr wirkungsvollen Weise biblische und mythologische Szenen und Landschaften. Derber und wahrscheinlich schon von Rembrandt beeinflußt erscheint Claes Cornelisz Moeyaert (Amsterdam 1600—1669).



Rembrandt van Rijn: Bettlerpaar.

Eine künstlerische Erscheinung von frappanter Eigenart ist Herkules Seghers (1589 — Amsterdam um 1650), in dem ein Teil des Rembrandtschen Kunstgenies bereits wie

vorgebildet erscheint. Widrige äußere Umstände haben offenbar die Entfaltung seines großen Talentes verhindert, aber das Wenige, was wir von ihm besitzen, ist überaus originell und anziehend. In seinen radierten Blättern, die bald flache Niederungen, bald phantastische Berglandschaften darstellen, versucht er der Kupferplatte neue, bisher ungekannte Effekte abzugewinnen. Er druckt seine Radierungen nicht mit Druckerschwärze, sondern in verschiedenen Farben, und gibt den einzelnen Druckexemplaren durch Lavieren und allerlei Kunstgriffe das Aussehen wirkungsvoller Farben-



Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis (Ausschnitt).

skizzen. Das von Seghers angestrebte und teilweise angebahnte Verfahren, mittelst der Kupferplatte bunte Abdrücke zu erzielen, wird ein Jahrhundert später neu aufgenommen und systematisch ausgebildet. Im ganzen kennen wir von Seghers an 50 Blätter; fast durchgehend sind die einzelnen Exemplare in der Färbung untereinander verschieden.

Beinahe alle Seiten der holländischen Kunst, alle Eigenschaften, die ihren Charakter ausmachen, finden sich vereinigt in ihrem Hauptmeister Rembrandt Harmensz van Rijn (Leiden 1606—Amsterdam 1669). Das technische Können, sowie den geistigen Gehalt der Schule, aus der er emporwächst, erweitert und vertieft er bis zu Grenzen, die vor ihm nur wenige erlesene Meister der Malerei



Rembrandt van Rijn: Die Landschaft mit dem Segelboot (Ausschnitt).

berührt haben und nach ihm keiner mehr erreicht. Er kennt keine Scheidung der Gebiete, zieht alles Darstellbare in seinen Kreis; aber in so unverbrüchlicher Treue er die Dinge erforscht, eben so entschieden prägt er ihrer Wiedergabe den Stempel seiner Persönlichkeit auf, mit mächtiger Eigenart Werke höchsten Ranges schaffend.

Was von Rembrandt als dem größtem Maler der neueren Zeit gesagt werden kann, gilt in jeder Hinsicht auch von ihm als Radierer. In beiden Arten der Technik zeigt er dieselbe künstlerische Physiognomie. Der Wechsel in der Behandlung der Farbe und im Vortrag, der die verschiedenen Perioden von Rembrandts malerischer Tätigkeit scheidet, äußert sich auch in seinen Arbeiten auf der Kupferplatte. Mit intuitiver Sicherheit findet er auch hier die Ausdrucksmittel entsprechend seinen jeweiligen malerischen Prinzipien. Wenn wir sein gesamtes radiertes Werk, das an 360 Blätter zählt, überblicken, entfaltet sich vor uns die konsequente Entwickelung eines Kunstgeistes, so klar und festgefügt, wie kaum ein anderer Meister alter oder neuerer Zeit sie bietet.

Die ersten Radierungen sind noch in der Leidener Epoche entstanden, doch scheint Rembrandt die zwei von 1628 datierten Frauenköpfe später gänzlich überarbeitet zu haben, und nur in diesem Zustand sind sie auf uns gekommen. Das große Selbst-

porträt von 1629 (B. 338) ist derb mit breiter Nadel auf das Kupfer skizziert. Häufig wiederholt er sein eigenes Bildnis in verschiedenen Auffassungen und Stellungen, oder er bedient sich leicht erreichbarer Modelle von Straßengestalten und Bettlern. Noch kämpft er mit der Technik, die Ätzung will nicht recht gelingen. Indessen beginnt er sie schon um 1630 etwas besser zu beherrschen und neben Köpfen und Einzel-



Rembrandt van Rijn:
Der Engel entschwindet der Familie des Tobias (Ausschnitt).

figuren bringt er in diesem Jahre zwei neutestamentliche Szenen auf das Kupfer (B. 51 und 66), mit feiner Nadel zwar, aber mit augenscheinlicher Unsicherheit im Erzielen des beabsichtigten Effektes. Kräftiger und energischer behandelt sind die fünf Selbstbildnisse aus diesem Jahre und zahlreiche Bettlerfiguren, letztere bei Rembrandt unbeschönigte Bilder der Wirklichkeit, deren Erscheinung ihn malerisch interessiert, mit einem Zuge moderner Empfindung für menschliche Misère, niemals als Karikaturen aufgefaßt. Aus

der Zeit seiner Übersiedelung nach Amsterdam 1631 stammt das erste Genrestück, der Rattengifthändler (B. 121) und wahrscheinlich auch die Große Auferweckung des Lazarus (B. 73), eine umfangreiche Platte, welche trotz bedeutender Eigenschaften noch etwas leer und unsicher in der Haltung erscheint. Vielfach ändert und bessert Rembrandt an dieser ersten großen Arbeit, wie die zehn untereinander sehr verschiedenen Plattenzustände dartun. Einen ähnlich derben und breiten, aber volleren Vortrag versucht er in der Großen Kreuzabnahme von 1633 (B. 81). Die Unsicherheit der Wirkung des Scheidewassers auf das Kupfer nötigt ihn hier, mit wiederholter Ätzung, mit dem Grabstichel und der Schneidenadel nachzuhelfen. Aber noch in demselben Jahre 1633 entsteht der Barmherzige Samariter (B. 90), ein in sich vollständig abgerundetes, höchst sorgfältig durchgebildetes Werk, in dem vielleicht nur einige Einzelheiten, wie der geschmacklose Hund im Vordergrund, von Schülerhand hinzugefügt sind; damit schließt die Periode der technischen Versuche gewissermaßen ab. Die Ätzung ist bei diesem Blatt rein und klar, die kalte Nadel ist in weitgehender, der Grabstichel in beschränkter Weise angewendet. Ruhiges Licht und klare Schatten sind in zarter Stimmung über den Vordergrund und die lichte Ferne gebreitet. Die hier erreichte, malerisch weitgeführte und detaillierende Behandlung bleibt für die nächsten Jahre maßgebend. In der Verkündigung an die Hirten (B. 44) von 1634 ist sie auf blendende nächtliche Lichteffekte angewandt. Die Bildnisdarstellung, welche bisher nur den Charakter gelegentlicher Studien hatte, tritt ebenfalls seit 1634 bedeutsamer hervor. Beiwerk hilft, die Persönlichkeit für den Beschauer genauer zu kennzeichnen, so im Porträt des Predigers Sylvius (B. 266), des Uytenbogaerd, beide von 1634, und der sogenannten Großen Judenbraut (B. 340), von 1635. In den unmittelbar darauf folgenden Jahren scheint Rembrandt sich der Radierung, so viel man aus Datierungen und sonst schließen kann, verhältnismäßig wenig zu widmen. Der mit der Jahreszahl 1638 versehene Goldwäger (B. 281) wird dem Meister von der neueren Kritik mit Recht abgesprochen, der große Tod der Maria (B. 99) von 1639 mit seiner Fülle physiognomischer Studien und ein Selbstbildnis sind die Hauptwerke aus diesem Zeitraum.

Mit frischem Eifer wirft er sich aber seit 1641 auf die Radierung, indem er sie zugleich auf ein neues Stoffgebiet anwendet, auf die Landschaftsdarstellung, in der seine Kunst die herrlichsten Triumphe feiert. In dem Jahrzehnt von 1641—1651 entstehen fast alle 28 Landschaftsblätter, die man Rembrandt mit Sicherheit zuschreibt. Es sind

Bilder seiner heimatlichen Umgebung, weite Ebenen mit freier, hoher Luft. Von dem durch einige Hütten oder eine Baumgruppe akzentuierten Vordergrund schweift der Blick in die von der weichen Seeluft der holländischen Niederung eingehüllte Ferne. So vollkommen sind die Mittel der Radierung gehandhabt, so fein die Nüancierung,



Rembrandt van Rijn: Christus predigend (Ausschnitt).

so unfehlbar die Sicherheit der Perspektive, daß wir vergessen, nur Weiß und Schwarz vor uns zu haben, denn diese Blätter scheinen alles auszudrücken, was eine Malerei in Farben zu geben vermöchte. Rembrandts Landschaften sind in sehr verschiedener Weise behandelt, bald einfach, bald sorgfältig durchgeführt. In letzterer Hinsicht und in bezug auf koloristischen Effekt wird man die Drei Bäume (B. 212)

in die erste Reihe stellen dürfen. Im Landgut des Goldwägers (B. 234), der Six-Brücke (B. 208), der Ansicht von Omvaal (B. 209) u. a. ist mit den einfachsten Mitteln eine Wirkung erreicht, die weitere Ausführung kaum zu steigern vermöchte. Die kleine Landschaft mit dem Milchmann (B. 213), die zwei Bauernhäuser mit spitzen Giebeln (B. 214),



Rembrandt van Rijn: Das große Ecce Homo (Ausschnitt).

die Landschaft mit dem Segelboot (B. 228) sind Juwele von erstaunlicher Zartheit der Nadelbehandlung und unvergleichlichem Duft der Ferne, andere, z. B. die Drei Hütten (B. 217), wie eine breite Malerei von grellem Sonnenlicht mit energischen tiefen Schatten.

In der Periode von etwa 1641 bis 1651 entstehen ferner die meisten jener Blätter, welche Rembrandts Namen vor

allen populär gemacht haben, wie das berühmteste: Christus heilt die Kranken (B. 74), nach alter Tradition als Hundertguldenblatt bekannt. Es ist eine Hauptschöpfung Rembrandts an Großartigkeit und Originalität der Komposition und gilt von jeher als das vollendetste Werk der Radierkunst. Die Ätzung ist nur in geringem Grade zu Hülfe genommen, und beinahe die ganze sichtbare Arbeit mit der Schneidenadel hervorgebracht. Nur die besten Abdrücke zeigen die volle Wirkung des Helldunkels und der malerischen Harmonie, ganz besonders die neun bekannten Exemplare des ersten Plattenzustandes. Nachdem er wenige Abzüge genommen hatte, unterzog Rembrandt die Platte einer weitgehenden Umarbeitung, veränderte die Form des hohen dunkeln Gewölbes, unter dem die Szene vorgeht, u. a. m., so daß Abdrücke des zweiten Zustandes — allerdings nur die besten — in mancher Hinsicht selbständigen künstlerischen Wert neben denen des ersten besitzen.



Rembrandt van Rijn.
Der alte Haaring (Ausschnitt).

Die zu völligen Existenzbildern ausgestalteten Bildnisse des Jan Six (B. 285), des Ephraim Bonus (B. 278) und des Künstlers Selbstporträt, das ihn am Fenster sitzend und zeichnend darstellt (B. 22), stehen in bezug auf Behandlungsart und Vollendung dem Hundertguldenblatt nahe.

Wie zu Beginn der fünfziger Jahre die Breite der Behandlung und das innere Feuer in Rembrandts Malerei sich noch weiter steigert, so erfährt auch seine Radierweise eine ähnliche Wandlung. Die biblischen Vorgänge erscheinen wie geheimnisvolle Visionen in übernatürlicher Beleuchtung, so die gewaltige Darstellung der Kreuzigung (B. 78), als Die drei Kreuze bekannt. Verwandte Auffassung zeigen: Der predigende Heiland (B. 67), Die Anbetung der Hirten (B. 46), Christus am Ölberg (B. 75), Die Darbringung im Tempel (B. 50), die sogenannte Kleine Kreuzabnahme

(B. 83) u. a. Wo volles Tageslicht herrscht, ist die Radierung wie eine breit skizzierte Federzeichnung behandelt, hier und da wirkungsvoll akzentuiert. Den Typus solcher Behandlungsweise gibt die mit mächtiger Eindringlichkeit zum Beschauer sprechende Ausstellung Christi von 1655, das sogenannte Ecce Homo in die Quere (B. 76); diesem Blatt sind verwandt Christus in Emmaus (B. 87), Christus mit Maria, Joseph auf dem Heimgange aus dem Tempel (B. 60) u. a.

In dieser Periode wählt Rembrandt vorwiegend Porträts und biblische Stoffe für die Radierung, die Landschaftsdarstellung bleibt beseite. Auch in den Bildnissen herrscht die geschlossene Beleuchtung, bei der das Licht sich aus großen Schattenmassen gleichsam herausarbeitet. Dieser Art sind die Bildnisse des Abraham Fransz (B. 273), des Alten Haaring (B. 274), des Goldschmieds Lutma (B. 276), der sogenannte Doktor Faustus (B. 270), und endlich das dem Format nach größte radierte Bildnis von Rembrandts Hand, der Große Coppenol genannt, etwa von 1658 (B. 283). Denselben Amsterdamer Schreibmeister hatte Rembrandt schon 1651 in einem etwas kleineren Blatt dargestellt (B. 282).

Die spätesten datierten Radierungen Rembrandts sind Petrus und Johannes an den Pforten des Tempels von 1659 und die sogenannte Frau mit dem Pfeil von 1661; beide zeigen den Meister noch im Vollbesitz seiner Kunst und seiner Technik. Ja, Petrus und Johannes gemahnt fast mehr an die zwei Jahrzehnte zurückliegende, als an die Art der fünfziger Jahre. So lebte in Rembrandt damals die Kraft noch ungebrochen, wie in den besten Tagen seines vielgeprüften ruhmreichen Daseins.

Zum eingehenderen Verständnis der Kunst Rembrandts ist die Berücksichtigung der verschiedenen Plattenzustände seiner Radierungen notwendig. An manchen seiner Platten hat Rembrandt, nachdem die ersten Drucke gezogen waren, Veränderungen vorgenommen, durch die fast die ganze ursprüngliche Komposition umgestaltet erscheint, und häufig werden die Platten wiederholt eingreifenden Änderungen unterzogen. Die künstlerischen Absichten, die Rembrandt bei diesen Überarbeitungen hatte, sind sehr verschiedene gewesen, und zuweilen nur schwer zu erraten. In der Regel handelte es sich ihm um schärfere Betonung einzelner und Zurückdrängung anderer Partien, um Änderungen der Licht- und Schattenwirkung u. dergl. In manchen Fällen verhalten sich demnach die Abdrücke der einzelnen Plattenzustände zueinander fast wie völlig verschiedene Blätter, so z. B. die Große Auferweckung des Lazarus, in

deren zehn Plattenzuständen einzelne Figuren fortwährend geändert erscheinen, die sogen. Drei Kreuze (B. 78), ein Blatt, dessen früheste Zustände die Darstellung in vollem Tageslicht zeigen, während vom vierten an die Szene in nächtliches Dunkel gerückt ist und fast alle Figuren geändert sind. In dem großen Ecce Homo in die Quere (B. 76) entfernt Rembrandt, nachdem die Platte schon ziemlich viel gedruckt worden ist, die große Mittelgruppe der Zuschauer und setzt an ihre Stelle eine Mauerwölbung und eine Brunnenfigur. Ähnlich verfährt Rembrandt in manchen Bildnissen, namentlich mit der Umgebung der Gestalt, so in seinem Selbstbildnis, das ihn zeichnend beim Fenster zeigt (B. 22), mit den Porträtradierungen des Lutma, des Alten Haaring, des Coppenol, des Abraham Fransz u. a. m. Verhältnismäßig geringer sind die Änderungen, die er an den radierten Landschaften vornimmt.

Die neuere Kritik hat erkannt, daß eine Anzahl Blätter nicht von Rembrandt herrührt, die in den älteren Katalogen und noch von Bartsch dem Werk des Meisters zugezählt wurden. Hierunter befinden sich neben Fälschungen, die der Kunsthandel als Rembrandts Arbeit untergeschoben hat, auch Blätter von Schülern und Nachahmern wie Bol, van Vliet u. a. Obwohl bei manchen kleineren und unbedeutenden Arbeiten die Frage über ihre Originalität offen bleiben wird, dürfte man der Wahrheit ziemlich nahe kommen, wenn man von den sonst gewöhnlich aufgezählten 375 Blättern etwa 270 als echt annimmt. Hierunter sind auch die Blätter einbegriffen, bei deren Ausführung sich Rembrandt der Mitarbeiterschaft seiner Schüler und Gehülfen in größerem oder geringerem Umfange bedient hat, z. B. die Große Kreuzabnahme von 1633, der Goldwäger, der Zeichner nach dem Modell.

Zahlreiche Schüler bilden sich in Rembrandts Atelier oder folgen seiner Richtung, sein Einfluß erstreckt sich auf die gesamte holländische Kunst um ihn und nach ihm und geht, wenn auch in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. durch andere Strömungen zurückgedrängt, weit über die Grenzen seines Landes und seiner Zeit hinaus.

Von Rembrandts unmittelbaren Schülern, die als Radierer in Betracht kommen, folgt ihm am treuesten Ferdinand Bol (1616 Dortrecht—Amsterdam 1680), der die Radierweise annimmt, die sein Meister in den vierziger Jahren ausgebildet hat. Die Behandlung Bols erscheint allzu dünn und locker schon in den zahlreichen Studien- und Bildnisköpfen, die den Hauptteil seines Werkes ausmachen, vollends aber in größeren Kompositionen, z. B. im Opfer Abrahams; dem Helldunkel fehlt die Geschlossenheit und Kraft. Der

gerechten Würdigung dieses, wie anderer Schüler Rembrandts ist der Umstand hinderlich, daß namentlich ihre Radierungen zu steter Vergleichung mit denen ihres Lehrmeisters herausfordern. Von J. G. van Vliet (um 1600 Delft — nach 1631), der nur als Radierer bekannt ist, und über dessen Lebensumstände wir nicht näher unterrichtet sind, läßt sich vermuten, daß er bei Rembrandt bald nach dessen Übersiedelung nach Amsterdam in die Lehre gegangen ist. Vliets



Jan Lievens: Der Philosoph (Ausschnitt).

Werk beläuft sich auf 92 Blätter, die teils nach Kompositionen Rembrandts, teils nach eigener Erfindung in engem Anschluß an Rembrandts Manier wirkungsvoll ausgeführt sind. Kein direkter Schüler Rembrandts, aber ganz nach ihm gebildet ist Jan Lievens (Leiden 1607 — Amsterdam 1674). In seiner Großen Auferweckung des Lazarus trifft Lievens in überraschender Weise Rembrandts Stil der dreißiger Jahre; fein und malerisch ist ein hl. Hieronymus behandelt. Den Hauptteil seiner Blätter bilden, wie bei Bol, Köpfe in Rembrandts Geschmack. Auch Salomon Koninck imitiert mit besonderer Geschicklichkeit derartige Bildnis- und Studien-

köpfe. Gerbrandt van den Eeckhout steht Rembrandt in seinen wenigen glatt behandelten Radierungen ferner als in seiner Malerei. Pieter de Grebber kann nur als ein äußerlicher, derber Nachahmer Rembrandts gelten.

Der Hauptmeister der niederländischen Genremalerei, Adriaen van Ostade (Haarlem 1610—1685), nimmt auch als Radierer eine hervorragende Stellung ein. Die vollendete Charakteristik seiner Gestalten, das Ebenmaß seiner



Adriaen van Ostade: Die Tricktrackspieler.

Kompositionen verbindet sich in seinen Radierungen mit geistreicher Zeichnung und angenehmer, silbertöniger Haltung. Auf weitgehende malerische Wirkung geht er dabei nicht aus, sondern begnügt sich mit den einfachsten Prozeduren. Ostade scheint die Radierung nur wie nebenbei und nicht als Erwerbsmittel betrieben zu haben; erst nach seinem Tode sind seine Radierungen in zahlreichen Abzügen verbreitet worden, als die Platten in den Besitz seines Schwiegersohnes, eines Arztes, und weiter an Verleger gelangten, welche, um kräftige Drucke zu erzielen, sie von verschiedenen Händen überarbeiten ließen.

Ostade selbst ändert und bessert viel an seinen Radierungen. Nach einer ersten, oft unvollkommenen Ätzung pflegt er die Platte durch stufenweise Nacharbeiten mit der trockenen Nadel in Harmonie und feinere Haltung zu bringen. Die hierdurch entstandenen Etats seiner Blätter gewähren interessante Einblicke in sein künstlerisches Tun. Nur an dieser einen Gruppe der Etats, die die eigenhändigen Arbeiten unentstellt zeigen, nicht aber an den späteren, retouchierten, kann der Kunstwert seiner Blätter voll ermessen werden. Die Zeitfolge der Radierungen Ostades ist mit Sicherheit nicht festzustellen, da nur acht seiner Blätter von 1647 bis in die siebziger Jahre (das späteste Datum 167. ist unleserlich) laufende Jahreszahlen tragen. Wie Rembrandt, so scheint auch Ostade seine Radierversuche mit Einzelfiguren und kleinen Köpfen, gelegentlich hingeworfenen Studien zu beginnen, später dürften die geschlossenen Kompositionen fallen. Von 1647 ist die Bauernfamilie im Zimmer und der bettelnde Violinspieler vor dem Hause, vom folgenden Jahre das der Familienvater genannte Blatt, von 1653 das Tischgebet in der Bauernstube. Einmal stellt sich der Künstler selbst in seinem Atelier an der Staffelei sitzend dar. Überaus vortrefflich ist in diesen Radierungen die Behandlung des weichen Lichts der Innenräume, das in wohltuender Harmonie zu den friedlichen Szenen der Darstellung steht. Bei den ins Freie verlegten Kompositionen tritt die malerische Seite weniger hervor, der Hauptwert liegt hier im Zusammenbau und der Charakteristik der Figuren. Die beiden dem Umfange nach größten Blätter Ostades, der Tanz in der Bauernstube und das Bauerngelage sind durch spätere Überarbeitung völlig entstellt und nur zu würdigen in den außerordentlich seltenen ersten Abdrücken.

Cornelius Pietersz Bega (Haarlem 1620—1664), Ostades Schüler, handhabt die Nadel mit großer Bestimmtheit und Feinheit, die Gesamtwirkung ist, wie in seinen Gemälden, kräftig und voll, doch haben seine Radierungen oft auch eine ähnliche Glätte und Härte wie seine Malereien. Der von Adriaan Brouwer beeinflußte Pieter Jansz Quast (Amsterdam 1606—1647) scheint sich in seinen stark mit dem Stichel nachgearbeiteten Radierungen Callot zum Muster zu nehmen.

Cornelis Dusart (1660—1704), ein Schüler Ostades, ist bestrebt, als sein getreuer Nachfolger zu erscheinen. Dusarts Radiertechnik ist enger und mehr kupferstecherisch sorgfältig, als die Ostades, aber in seinen besten Blättern, wie in der großen Dorfkirchweih, ist die Haltung hell und erfreulich und das Leben der Komposition im Geiste

Ostades erfaßt. Platt und oft bis zur Karikatur outriert ist der späteste Nachtreter Ostades, Nicolaus van Haeften (tätig in Antwerpen um 1690—1710).

Während das Marinebild eine wichtige Rolle in der holländischen Kunst spielt, findet merkwürdigerweise die Radierung in diesem Darstellungsgebiet nur wenig Anwen-



Paulus Potter: Der Stierkopf.

dung. Unter den hier in Betracht kommenden Künstlern ist Reynier Nooms, genannt Zeeman (1623 Amsterdam, gest. zwischen 1663 und 1668) der bedeutendste, der namentlich die mit Schiffen belebte See einfach und wirkungsvoll darzustellen weiß. Ludolf Backhuysen, Abraham Storck und der in Antwerpen tätige Bonaventura Peeters treten nur gelegentlich als Radierer von Seestücken auf.



Nicolaes Berchem: Der flöteblasende Hirt (Ausschnitt).

Weit bedeutender als die Radierungen der Marinemaler sind die der holländischen Tiermaler. Aelbert Cuijp (Dortrecht 1620—1691) fertigt gelegentlich skizzenhafte Viehstudien kleinen Formats; Paulus Potter aber (Enkhuysen 1625—1654 Amsterdam) ist nicht minder der vornehmste Radierer von Tierstücken, wie er der erste unter allen Tiermalern ist. In den 18 Blättern, die wir von ihm besitzen, entzückt uns ebenso wie in seinen Gemälden die Reinheit und Schärfe der Zeichnung, das Verständnis und die Treffsicherheit im Erfassen der tierischen Formen und die feine Abstufung der Gründe. In staunenswert einfacher Technik und dennoch in greifbarer Anschaulichkeit weiß Potter die glatte Haut der Pferde, das rauhe Fell der Rinder zu geben. Licht und Luft fluten über die weit sich hindehnende Ebene. Schon die beiden Blätter mit Rinder- und Schafherden von 1643, also aus seinem achtzehnten Lebensjahr, zeigen ihn auf voller Höhe seines Könnens; den Preis wird man aber vielleicht den fünf Radierungen von 1652 geben, welche Pferde verschiedener Rassen in flachen Landschaften darstellen. Die Individualisierung und der Ausdruck des besondern Tiercharakters machen, verbunden mit der meisterhaften Technik, diese Blätter zu unübertroffenen Hauptwerken der Radierung.

Während Potter nie über die Grenzen seiner Heimat hinausgekommen ist und keine Berührung mit Italien hat, wird bei den Tiermalern, die teilweise schon vor ihm auftreten, teilweise sich nach ihm oder neben ihm bilden, das italienische Motiv herrschend. An der Spitze dieser Künstler steht Pieter van Laer (Haarlem 1582—1642), der sechszehn Jahre in Rom zubrachte und daselbst 1636 eine Folge von Radierungen mit Darstellungen von Pferden, Rindern usw. herausgab, mit denen er als ein Vorläufer Potters auftritt.

Von van Laer mag Potter die scharf pointierende einfache Nadelführung angenommen haben und vielleicht überhaupt zur Radierung hingeleitet worden sein. Die beiden Haager Tiermaler Jan le Ducq (1623—1676), ein Schüler Potters, und Jacob van der Does (1623—1673) stehen van Laer nahe.

Als der bedeutendste Meister der Tierdarstellung neben Potter darf, insofern die Radierung in Betracht kommt, Adriaen van de Velde (Amsterdam 1635—1672) genannt werden, der mit Potter die Fähigkeit gemeinsam hat, durch die einfachsten Mittel der Radierung weitgehende malerische Wirkungen zu erzielen. Seine Tierdarstellungen sind von großer Klarheit der Zeichnung und von demselben weichen, warmen Licht umflossen, das seine Gemälde so reizvoll



Jan Both: Landschaft (Ausschnitt).

macht. Obwohl van de Velde nie in Italien war, verlegt er doch seine Kompositionen mit Vorliebe in südliche Szenerien, deren Kenntnis ihm allein die Skizzenbücher und Malereien seiner holländischen Kunstgenossen vermittelt hatten.

Nicolaes Berchem (Haarlem 1620—Amsterdam 1683), wahrscheinlich von seinen Lehrern Pieter de Grebber und van Goyen zum Radieren angeregt, entnimmt seine Motive der römischen Campagna und ist sichtlich bestrebt, seinen Kompositionen den Charakter ernster Großartigkeit zu geben. Die Tiergruppen sind bei ihm sorgfältig zusammengestellt aber nicht frei von Manierismus, der noch mehr in den menschlichen Figuren, in den gleichsam flockigen Felsen und in dem sehr allgemein behandelten Baumschlag hervortritt. Berchems Radierungen, deren es 56 gibt, sind teils einfach und breit behandelt, teils mit großer Delikatesse malerisch durchgeführt. Seinen alten Ruhm als Radierer verdankt er den Blättern der letzteren Art, wie dem unter dem Namen der Diamant bekannten, dem flötespielenden Hirten und der Rückkehr vom Felde von 1644. Nur die frühen Plattenzustände lassen die Eigenschaften dieser Blätter vollkommen würdigen. Von Karel Dujardin (Amsterdam 1622 — Venedig 1678) besitzen wir 52 Radierungen, die sämtlich zwischen 1652—1660 während seines Aufenthaltes im Haag entstanden sind. Potters Einfluß ist namentlich erkennbar in einer Reihe kleiner Blätter, die Hunde, Schweine und Rinder in behaglicher Ruhe darstellen. Außerdem tritt Dujardin, wenn auch nur mit wenigen Stücken, doch in bedeutsamer Weise als Radierer von Landschaften auf, italienischen Veduten von edlem, wohldurchdachtem Aufbau, in einem zarten silbrig grauen Ton gehalten.

Diese Schöpfungen Dujardins schließen sich der Richtung holländischer Künstler an, die das Studium und die Darstellung der italienischen Landschaft pflegen. Sie haben damit eine Erbschaft ihrer vlämischen künstlerischen Vorfahren übernommen, aber an die Stelle der Phantastik eines Paul Bril ist jetzt der Sinn für naturwahre Auffassung und feines Abwägen der Linien und der Beleuchtung getreten.

Mit außerordentlich zarter Nadel radiert Bartholomeus Breenberch (Deventer 1599 — Amsterdam vor 1659) römische Ansichten, später nimmt er eine breitere Manier an, in der er sein großes Hauptblatt: Joseph verteilt Getreide, ausführt. Thomas Wijck radiert zuerst Genreszenen, die der Richtung Ostades nahe stehen, dann aber italienische Staffagelandschaften, Jan Gerritsz

Bronkhorst Campagnaveduten in der Weise Poelenburgs. Jan Both (Utrecht 1610—1652) ist als Maler wie als Radierer der hervorragendste unter den holländischen Darstellern idealisierter Landschaften, die aus Motiven der italienischen Natur aufgebaut sind. Mit fein abgewogenem und doch nur einfache Mittel der Ätzung verwendendem Vortrag bringt er die Pracht seiner im Sonnenglanz daliegenden Landschaftsbilder zur Geltung. Jan Boths Schüler Willem de Heusch (Utrecht 1638? — nach 1669) kommt in seinen besten Stücken dem Lehrer nahe. Andries Both, der Bruder Jan Boths, radiert italienische Volksszenen in häufig outrierter Zeichnung. Herman van Swanevelt (Woerdek um 1600 — Rom 1655) lehnt sich bald an Jan Both, bald an Claude Lorrain an, und giebt seinen Ideallandschaften biblische oder mythologische Staffage. Jan van Ossenbeeck (Rotterdam 1627? — Regensburg 1678) tritt ebenfalls als Radierer von italienischen Landschaften und Gebirgsszenen auf. Ihm einigermaßen verwandt ist Adriaen van der Kabel.

Die italienisierenden Landschafter der holländischen Schule entfernen sich um die Wende des XVII. zum XVIII. Jahrh. von der Wahrheit und Frische der Auffassung, durch welche die heimische Kunst zu ihrer Höhe gestiegen war. An die Stelle intimen Naturstudiums tritt immer mehr das Komponieren von Ideallandschaften aus Reminiszenzen an Tizian, Claude und Poussin, wie es Abraham Genoels (Antwerpen 1640—1723) und Jan Glauber (Utrecht 1646—1726) in ihren Radierungen betreiben.

Die Radierung teilt mit der holländischen Malerei das Schicksal allmählicher Verflachung. Eine verhältnismäßig erfreuliche Erscheinung innerhalb der späteren Zeit bildet der fruchtbare und erfindungsgewandte Illustrator Jan Luiken (Amsterdam 1649—1712), der zwar ziemlich leer und manieriert zeichnet, aber die Nadel mit großer Routine handhabt. In noch höherem Maße gilt dies letztere von Romeyn de Hooghe (Amsterdam 1645 oder 1646 — Haarlem 1708), der historische Szenen, Porträts, Stadtansichten und Landschaften in großen, sehr effektvollen Blättern überaus flott und breit radiert.

Die Kunst des XVII. Jahrh. wirkt in Holland noch in das folgende nach, aber, was auf dem Gebiet der Kupferradierung hervorgebracht wird, ist kunstgeschichtlich von geringer Bedeutung. Jacob de Wit, der bekannte Maler dekorativer Grisaillen (Amsterdam 1695 — ebenda 1754) wirft einige der ihm so geläufigen Kompositionen von spielenden Putten mit leichter Nadel auf das Kupfer, doch

ist de Wit seiner Kunstweise nach mehr ein Spätling der Rubensschule als ein eigentlicher Holländer. An die ältere heimische Richtung anknüpfen will Hendrik Kobell (Rotterdam 1751—1799), der eine Reihe Strandlandschaften und Marinen kräftig und mit einer für diese Zeit bemerkenswert frischen Empfindung radiert. Auch sein Sohn Jan Kobell (1778—1814) strebt in einigen nicht übel radierten Tierstücken den Vorbildern der Potter und van de Velde nach.

V.

DER KUPFERSTICH IN FRANKRFICH.

Die Stechkunst entwickelt sich in Frankreich in ihrer ersten, bis gegen das Ende des XVI. Jahrh. währenden Periode wenig selbständig und ohne feste Richtung. Die daselbst auftretenden Künstler stehen bald unter deutschem, bald unter italienischem Einfluß, so daß sich die französische Schule anfänglich mehr durch ihre Besonderheit im Verarbeiten fremder Elemente, als durch Selbständigkeit betätigt.

Im Jahre 1488 erscheint in Lyon ein Nachdruck der Breydenbachschen Reisebeschreibung mit Kupferstichkopien nach den großen Städte-Ansichten, die in der Mainzer Originalausgabe von 1486 in Holz geschnitten sind, Kopien, die eine nur geringe Fertigkeit im Stechen zeigen und von einem Goldschmied gearbeitet sein mögen. Durch Jean Duvet (geb. zu Langres 1485) erlangt der Kupferstich in Frankreich zuerst einige künstlerische Bedeutung. Duvet bildet sich wenigstens zum Teil nach oberitalienischen Meistern, scheint die Kunst Lionardos — wohl nur aus zweiter Hand — zu kennen und übt eine rauhe, unregelmäßige, der frühen italienischen etwas ähnliche Stechweise, ahmt aber daneben auch Dürer nach. Die Mischung verschiedener Stilarten, verbunden mit üppiger Phantastik und reicher Darstellung, machen Duvets Stiche immerhin anziehend trotz manchen bedeutenden künstlerischen Schwächen. Einige seiner Blätter, wie die von florentinischer Empfindungsweise beeinflußte Verkündigung, sind nicht ohne Feinheit und Anmut. Auch die 24 Darstellungen zur Apokalypse beweisen, daß Duvet kein ganz geringer Künstler war, denn trotz mancher Reminiszenzen an Dürer zeigt sich in diesen Blättern ein bemerkenswertes Maß selbständiger, freilich wiederum etwas ungezügelter Erfindungskraft.

Parallel mit der Holzschneider- und Illustratoren-Schule entwickelt sich in Lyon eine Gruppe oder Schule von Stechern, die aber an Bedeutung jener nicht gleichkommt.

Zu diesen Stechern gehört Claude Corneille, ein geringer Künstler, der den späteren deutschen Kleinmeistern einigermaßen verwandt ist, aber mehr der italienisierenden Richtung folgt.



Jean Duvet: Darstellung aus der Apokalypse (Ausschnitt).

Die gotischen Initialen J. G. werden jetzt wohl mit Recht auf Jean Gourmond gedeutet, der zuerst als Buchdrucker in Paris um 1506 auftritt und 1522 bis 1526 in Lyon zu arbeiten scheint. Er zeigt in seinen kleinen Blättchen anmutige, von italienischen Vorbildern beeinflußte Kompositionen und zarte Stechweise. Gelegentlich kopiert er auch deutsche Kleinmeister. Gourmond liebt es, seine Darstellung in reiche Renaissance-Architekturen zu versetzen

und deren vielgestaltige Perspektive mit besonderer Sorgfalt durchzubilden.

Stephanus (Etienne) Delaune (Paris 1519—1583) ist ein hervorragender Repräsentant der kleinmeisterlichen Richtung und der Hauptmeister des Kupferstiches in Frankreich im XVI. Jahrh. Er verfügt über eine zarte detaillierende Stechweise und hat eine besondere Manier, kleine Punkte zwischen die Stichelstriche einzustreuen. Seine Erfindung ist ziemlich banal, die Zeichnung, namentlich der überschlank gebildeten menschlichen Figuren, nur schwach, aber seine Blätter, namentlich die kleinen und kleinsten Formates sind zierlich und gefällig. Wie die deutschen



Etienne Delaune: Abundantia.

Kleinmeister, ist auch er sehr geschickt im Ausführen ornamentaler Kompositionen. Das Werk Etiennes zählt etwa 400 Blätter. Er soll lange in Straßburg tätig gewesen sein.

Pierre Woeiriot (geb. zu Bonzey um 1530, tätig bis nach 1589) erscheint in seinen Figurenkompositionen von den gleichzeitigen italienisierenden Niederländern, namentlich von Heemskerk abhängig, und auch in seiner Stechweise ein Nachahmer der niederländischen Richtung. Die geschmackvollen ornamentalen Umrahmungen seiner zahlreichen Bildnisse entschädigen teilweise für die trockene, geistlose Behandlung der Köpfe. Woeiriot soll zeitweise in Rom und in Augsburg gearbeitet haben. Auch er ist ein sehr fruchtbarer Künstler, dessen Werk ungefähr 400 Blatt zählt.

Die Bedeutung des Baumeisters und Radierers Jacques Androuet Ducerceau (geb. Paris um 1510, gest. um 1580) liegt mehr in seinem Wirken für die Gestaltung der französischen Renaissance-Ornamentik, denn in seiner Tätigkeit als Radierer. In einfacher Manier und fester Zeichnung gibt er eine große Menge antiker Architekturen, Ornamente u. dergl. heraus, auch ein großes Werk über französische Bauten. Viele der Blätter, die seinen Namen tragen, sind ohne Zweifel nicht eigenhändige Arbeit, sondern Werkstattarbeit oder Verlagsartikel Ducerceaus.

Für die Entwickelung der französischen Kunst wird in diesem Zeitraum die sogenannte Schule von Fontainebleau von entscheidender Bedeutung. So nennt man eine Gruppe von Künstlern, die etwa seit 1550 an der Ausschmückung von Fontainebleau und anderen königlichen Schlössern tätig waren; zumeist Italiener — an ihrer Spitze Rosso Fiorentino und Francesco Primaticcio —, die Franz I. nach Frankreich berufen hatte, dabei einige Franzosen, die sich den italienischen Künstlern anschließen.

Die Schule von Fontainebleau bildet einen Ausläufer der Schule Raffaels und Michelangelos auf französischem Boden und gewinnt einen entscheidenden Einfluß auf die Kunst dieses Landes. Übertriebenheit der Formen, gesuchte Großartigkeit, kurz das Gegenteil von Einfachheit und Natur sind ihre charakteristischen Eigenschaften, dazu ein bedeutendes technisches Können und Virtuosität im Erzielen dekorativer Wirkung. Verschiedene Maler der Schule üben Kupferstich und Radierung, wie Antonio Fantuzzi, Léonard Tiry, Guido Ruggieri, während eine Menge anonymer Blätter derselben Kunstrichtung bezeugt, daß noch viele andere, ihrem Namen nach uns unbekannte Künstler für die Reproduktion tätig waren. Radierung und Stich empfangen indes durch jene Schule keine neuen oder nachhaltigen Impulse. Erstere wird breit, wenig ins einzelne ausführend behandelt; die feineren und malerischen Qualitäten des Kupferstichs werden vernachlässigt und alles Gewicht ausschließlich auf die Komposition gelegt.

Die Vorliebe für den Porträtstich tritt bei den Franzosen schon im Verlaufe des XVI. Jahrh. hervor, und diese Kunstgattung, in der die französischen Stecher späterhin ihr bestes Können entfalten, findet steigende Aufnahme und Pflege. Im XVI. Jahrh. dringen aber die französischen Künstler noch nicht zu selbständiger Auffassung durch. Sie bleiben in der Porträtdarstellung von den Niederländern und Italienern durchaus abhängig, und für die Zeichnung, wie für die stecherische Behandlung fehlt es zunächst noch an fester Schulung und Tradition. Zu nennen sind René Boyvin,

die Porträtisten Jean Rabel und Thomas de Leu (1560 bis 1620), letzterer ein ziemlich geschickter Nachahmer des Crispin de Passe und wohl auch vlämischer Herkunft.

Während der französische Kupferstich im XVI. Jahrh. eine im ganzen nur untergeordnete Stellung einnimmt, gelangt er im Anfange des XVII. Jahrh., getragen durch einige große Künstler, zu universeller Bedeutung. Vorerst bilden aber die jetzt auftretenden Stecher keine zusammenhängende Schule.

Jacques Callot (Nancy 1592 — gest. ebenda 1635) ist ein Radierer von außerordentlicher Originalität. Obwohl



Jacques Callot: Aus der Folge der Misères de la Guerre (Ausschnitt).

er sich selbst nicht als Franzosen betrachtet, sondern seine lothringische Herkunft betont, kann man ihn doch am ehesten noch der französischen Schule einreihen. Seine abenteuernde Jugendzeit hatte ihn zu scharfer Beobachtung des Lebens der niederen Volksklassen angeleitet. So unbeschönigt Callots Darstellungen von Bettlerszenen und des Treibens des rohen Kriegsvolkes auch sind, das Erfassen der charakteristischen Züge, die klare, scharfe Zeichnung und Sicherheit im Aufbau komplizierter Gruppen gibt seinen Arbeiten besonderen Wert. Er radiert mit präziser Strichführung, die namentlich in den durchgeführten Blättern fast wie Grab-

stichelarbeit wirkt. Doch weiß er ebenso geschickt, geistreich und leicht hinwerfend auf dem Kupfer zu skizzieren. Vielfach erscheint Callot von den italienischen Manieristen nachteilig beeinflußt, unter denen er seine Lehrjahre durchgemacht hat; seine biblischen und historischen Kompositionen bleiben uns ihrer gesuchten Großartigkeit wegen ungenießbar. In Teufeleien und Karikaturen rivalisiert seine Phantasie mit den Breughel und Bosch. Die Versuchung des hl. Antonius gilt als klassisches Beispiel abstruser Spukhaftigkeit. Aber, wo er nach dem Leben und nach eigener Beobachtung schafft, findet sein starkes Talent den Weg zu treuer Naturwiedergabe. Den künstlerischen Ruf Callots begründete das große Blatt: der Jahrmarkt von Madonna della Impruneta (bei Florenz) mit der unübertrefflichen Darstellung einer tausendköpfigen Menge. Als ihn 1624 die Infantin Isabella Clara Eugenia nach Brüssel berief, damit er die Belagerung von Breda bildlich darstelle, entledigte er sich dieser schwierigen Aufgabe, indem er die topographisch genaue Abbildung der Festung und ihrer Umgebung mit einer lebendigen Darstellung der Heeres- und Menschenmassen erfüllte. Die zwei Folgen der Misères de la Guerre geben ein kaum übertriebenes Bild des Elends, das die Kriegsführung jener Zeiten im Gefolge hatte, und das Callot aus eigener Anschauung allzuwohl kannte. Er darf unter die Bahnhrecher der neuen Richtung, welche die holländischen Meister später erfolgreich einschlagen, und unter die Vorläufer Rembrandts gezählt werden. Sein Werk umfaßt an 1500 Blätter. Abraham Bosse (Tours 1605 — Paris 1678) steht durch seine Radiertechnik und die Art seiner Auffassung Callot in gewissem Sinne nahe; er ist ein Schilderer des Lebens der höheren Stände, darin den gleichzeitigen Holländern, von denen er vielleicht gelernt hat, z. B. dem Dirk Hals, verwandt.

Der Lothringer Claude Gellée, gewöhnlich genannt Claude Lorrain, (geb. 1600 Chamagne — gest. 1682 Rom), einer der größten Landschaftsmaler, der Schöpfer der sogenannten heroischen Landschaft, muß, obwohl er fast nur in Rom tätig war, füglich der französischen Schule zugezählt werden. Wegen der etwa 27 Radierungen, die von ihm herrühren, gebührt ihm in der Geschichte dieses Kunstzweiges ein hervorragender Platz, wenngleich nicht alle seine radierten Blätter auf der Höhe seiner Malereien stehen. In der Radierung bleibt er Dilettant, nur gelegentlich greift er zur Nadel und führt die Radierungen sehr ungleichartig aus. Man nimmt an, daß Claude die Anregung zum Radieren von Callot in Nancy empfangen, daß seine ersten Versuche in das Jahr 1628 fallen, und daß der ihm befreundete

deutsche Maler Joachim von Sandrart ihn im Ätzen unterwiesen hat. Der Seesturm von 1630 ist mit ziemlich feiner Nadel und schon mit bemerkenswerter Sicherheit im Treffen



Claude Lorrain: Der Ochsenhirt (Ausschnitt).

der malerischen Wirkung ausgeführt, aber später datierte Blätter zeigen ein merkwürdiges Schwanken in der Behandlung. Die Furt von 1634 lehnt sich offenbar an Elsheimer

an, der ja auch sonst auf Claude einwirkt, sie ist breit und fast rauh radiert; diesem Blatt ähnlich ist die Entführung der Europa, während im Campo vaccino von 1636 sich ein starker Einfluß Callots geltend macht. Aber aus demselben Jahre 1636 stammt das unter dem Namen le Bouvier bekannte Blatt — eine Rinderherde Wasser durchschreitend —, ein Meisterwerk an Feinheit des Lichteffekts der warmen Abendstimmung, dem unter den Radierungen Claudes nur noch der Sonnenaufgang an die Seite gestellt werden kann. Nach 1637 tritt eine lange Unterbrechung seiner Radiertätigkeit ein. Erst 1651 greift er wieder zur Nadel. Von da an entsteht eine Reihe größerer Blätter: die Wandernde Herde beim Gewitter, Mercur und Argus, Apollo und die Jahreszeiten, der Ziegenhirt, Stücke, die zu den bedeutendsten Arbeiten Claudes gehören, sich in der Durchführung zuweilen den besten der ersten Periode nähern, ohne doch etwa den Ochsenhirt an malerischer Wirkung ganz zu erreichen.

Von den hervorragenderen französischen Malern des XVII. Jahrh. haben zwar viele die Radiernadel gehandhabt, aber nur wenige sind über gelegentliche Versuche hinausgekommen. Eigentliche Fortbildung empfängt die Radierung durch sie nicht, denn sie beschränken sich auf die einfachsten Ausdrucksmittel und geben ihren Blättern selten eine malerische Haltung. Doch haben diese Radierungen als authentische Werke, ähnlich wie echte Handzeichnungen ihre Bedeutung. So die Blätter des Gaspar Dughet, Laurent de la Hire, François Millet, Sebastien Bourdon und anderer. Jaques Stella hat in seiner Schwester Claudine Baussonet Stella eine getreue Interpretin. Stefano della Bella, obwohl von italienischer Herkunft (1610 bis 1664), darf, da er hauptsächlich in Paris tätig ist, den Franzosen zugezählt werden. Er ist ein tüchtiger Zeichner, der mit zarter Nadel fein ausgeführte Blättchen in Callots Manier fertigt und, z. B. in seiner Ansicht des Pont Neuf, in der richtigen Verteilung einer Menge kleiner Figürchen seinem Lehrmeister sehr nahe kommt.

Von größerer Bedeutung als die persönliche Tätigkeit der französischen Maler im Gebiete der Radierung ist der Einfluß, den sie auf den Kupferstich ausüben. Wie um Raffael und Rubens, so entstehen Stecherschulen auch um die leitenden Meister der Pariser Malerei. Doch stehen in Frankreich die Stecher in keiner so unmittelbaren Beziehung zu den Werkstätten der Maler, wie in der Schule des Rubens. Der Richtung der französischen Kunst auf den großen historischen Stil entsprach es, daß die Stecher eine ihrer Hauptaufgaben auch darin suchten, die jetzt als klassisch

anerkannten Kompositionen Raffaels und anderer Meister des italienischen XVI. Jahrh. zu reproduzieren. Einen der ersten Plätze nimmt in dieser Hinsicht Gérard Audran ein, das begabteste Mitglied einer Stecherfamilie, die mehr als ein Jahrhundert in derselben Richtung tätig blieb. Audran (Lyon 1640 — Paris 1703) bildet eine ihm eigentümliche, sehr wirksame Behandlungsart aus, indem er klare, derbe Radierung in regelmäßigen Linienzügen mit Grabstichelarbeit verbindet, und damit ein kräftiges Zusammenfassen



Claude Mellan: Bildnis (Ausschnitt).

der Komposition auf großen Flächen und eine energische Haltung erzielt. Sein Hauptwerk sind die Schlachten Alexanders in größtem Format nach Malereien Lebruns. Schon vorher hatte Audran in Rom vier große Platten nach Domenichino gefertigt.

Wie Lebrun in Audran, so findet Vouet seinen Interpreten in Michel Dorigny, der eine Radierweise übt, welche die Führung des Stichels nachahmt. Nach Lebrun und Simon Vouet arbeiten noch mehrere gleichzeitige Stecher, wie Pierre Daret, Gilles Rousselet u. a.

Die aufs große gehende, breite Führungsweise des Grabstichels, die Villamena in Italien angebahnt, und Goltzius und seine Schule zur Vollkommenheit gebracht hatte, findet in Frankreich in Claude Mellan (Albeville 1598 — Paris 1688) einen Vertreter von so außerordentlichem technischen Talent, daß die Bravour des Machwerkes seine unleugbare künstlerische Begabung fast in den Hintergrund drängt. Mellan stellt sich die Aufgabe, reliefartig plastische Wirkung mit scheinbar einfachsten Mitteln zu bewirken. Er führt in kühnem Schwunge ungekreuzte Strichlagen über alle Formen hinweg und erzielt die Modellierung allein dadurch, daß er die Stichelzüge im Schatten entsprechend verdickt und gegen das Licht abschwächt. Diese Behandlung ist bei ihm zu frappanter Virtuosität ausgebildet, so daß er es unternehmen kann, in einem Schweißtuch der Veronika den Christuskopf mit einer einzigen Spirallinie zu bilden, die auf der Nasenspitze ihren Anfang nimmt. Aber abgesehen von solcher Künstelei, hat Mellan mit seiner Manier Wirkungen erzielt, die seinen Arbeiten dauernden Wert verleihen, so in seinen halblebensgroßen Köpfen, im Johannes in der Wüste, Jakob und Rahel am Brunnen nach Tintoretto u. a. Ganz besonders frei und geistreich sind manche seiner kleineren Bildnisblätter. Infolge seiner langen Wirksamkeit, die sich bis an das Ende des XVII. Jahrh. ausdehnt, steht Mellan inmitten seiner französischen Kunstgenossen der späteren Zeit als antiquierte Erscheinung da.

Unter der Regierung Ludwigs XIV. bricht für die französische Stechkunst eine Periode der Blüte an, die erst mit der Revolution ihr Ende findet. Dieser nachhaltige Aufschwung wird bewirkt und getragen durch die Vorliebe und die Pflege, die der Porträtstich in Frankreich findet. Als die niederländische Stecherschule in Verfall gerät, tritt Frankreich ihre Erbschaft an, und wesentlich der Bildnisstich ist es, durch den die französische Schule die Führung im Gebiete der Kupferstechkunst jetzt erlangt und so lange glänzend behauptet. Die frische, unbefangene Auffassung der Niederländer bleibt den Franzosen freilich versagt, im Porträt sind sie vielmehr bestrebt, die Persönlichkeit bedeutsam und vornehm, wie losgelöst von den Zufälligkeiten der alltäglichen Erscheinung, darzustellen.

Wenn man von Claude Mellan absieht, der eine Richtung repräsentiert, die in Frankreich ohne direkte Nachfolge bleibt, kann man an die Spitze der französischen Porträtisten Jean Morin stellen (Paris vor 1590—1650), einen Schüler Philippe de Champagnes. In einer Verbindung von Radierung und Stich modelliert er die Fleischpartien mit geätzten Punkten und erzielt einen sehr vollen malerischen Effekt, so in dem

Bildnis des Bentivoglio nach van Dyck, dem des Buchdruckers Vitré u. a. m. Die Einwirkung der niederländischen auf die französische Kunst vermittelt keiner mit größerem Erfolg, als der Antwerpener Gérard Edelinck (1640 — Paris 1707), ein Schüler des Cornelius Galle, der sich weiterhin bei Poilly den eleganten Vortrag der Franzosen aneignet. Seine bedeutende ursprüngliche Begabung und das Element niederländischer Kunstart, das er sich in seiner neuen Heimat zu bewahren weiß, läßt ihn seine Pariser Kunstgenossen an



Gérard Edelinck: Die büßende Magdalena nach Lebrun (Ausschnitt).

Energie der Zeichnung und Frische der Auffassung übertreffen. Edelinck wird mit Recht den größten Meistern des Grabstichels zugezählt. Die Höhe seines Könnens scheint er rasch zu erreichen und behauptet sich auf ihr ohne merkliche Schwankung seine ganze Laufbahn hindurch, in der er fast 400 Blätter hervorbringt. Unter den zum Teil sehr umfangreichen Stichen, die Edelinck nach älteren Meistern fertigt, sind vor allem bekannt die Heilige Familie nach Raffael und das Reitergefecht Lionardos nach einer Kopie von Rubens, wertvoll als die einzige vorhandene Nachbildung wenigstens eines Teils des verlorenen Originals.

Näher als dem Stil der alten Maler stand Edelincks Auffassung der Richtung Lebruns, dessen Familie des Darius und büßende Magdalena er in kongeniale Meisterwerke des



Robert Nanteuil: Bildnis des Nicolas Foucquet (Ausschnitt).

Grabstichels übersetzt. Seinen Ruhm begründen aber ganz besonders die Bildnisse nach Philippe de Champaigne, Largillière, Rigaud, Lebrun und nach eigener Zeichnung. Fein-

heit der Formen, Harmonie und Geschlossenheit der Wirkung, eminente, nirgends vordringliche Virtuosität der Stichelführung sind Eigenschaften, die fast alle Bildnisse Edelincks gleichmäßig auszeichnen. Vielleicht gebühren den Porträts Philippe de Champaigne, des Nathanael Dilger, John Drydens, Martin Desjardins die ersten Plätze unter seinen Arbeiten. Die Physiognomien fast aller hervorragenden Persönlichkeiten der Umgebung Ludwigs XIV. hat er fixiert. Das Bildnis des Königs hat Edelinck nicht weniger als vierzehnmal, oft in allergrößtem Format, in verschiedenen Lebensaltern gestochen.

Robert Nanteuil (geb. Reims 1623, gest. Paris 1678) ist der vorzüglichste Repräsentant der Porträtauffassung, die man als spezifisch französisch bezeichnen kann. In seinen Anfängen schwach, entwickelt sich sein Talent erst, als es sich dem Porträtstich zuwendet. Mellans breite Weise, der er zuerst nacheifert, verläßt er bald, um sich der Rubensschen Schulrichtung anzuschließen. Auf dieser Grundlage bildet er seinen individuellen, außerordentlich harmonischen, weichen und glänzenden Vortrag. Auf einem einfach gehaltenen, schraffierten Hintergrund, in einer ebenfalls einfachen Umrahmung erscheinen seine Köpfe und Halbfiguren in vornehm ruhiger Haltung. Van Dyck ist hierfür sein Muster und Vorbild. Den Gewändern ist große Sorgfalt gewidmet, sie sind untergeordnet, aber fein berechnet, um den Kopf hervortreten zu lassen, auf den der Stecher seine ganze Kunst konzentriert. Nanteuil ist Meister in der Behandlung und Modellierung des Fleisches, für die er ein System zarter, spitz verlaufender Striche verwendet. In der Mehrzahl der Fälle sticht Nanteuil nach eigenen, vor dem Leben gemachten Zeichnungen. Diesen Bildnissen rühmen die Zeitgenossen höchste Ähnlichkeit nach, sie wirken auch auf uns überzeugend treu, wenn man von der Emphase absieht, die der französischen Kunst der Zeit eigen ist. Nanteuil ist mehr Porträtist der Männer als der Frauen; Pomponius de Bellièvre, Jean Loret, der Marquis von Castelnau zählen zu seinen hervorragendsten Stücken. Wenn er es unternimmt, Bildnisköpfe überlebensgroß zu stechen, so vermag auch er sich nicht über die Schranken hinwegzusetzen, die dem Kupferstich seiner Natur nach gezogen sind; doch hat er z. B. in einem lebensgroßen Brustbild Ludwigs XIV., dem Grabstichel eine staunenswerte Leistung abgezwungen.

Neben Edelinck und Nanteuil nehmen die aus Abbeville stammenden Brüder François und Nicolas de Poilly eine hervorragende Stellung ein. Ersterer (1622 — Paris 1693), der seine Ausbildung in Italien empfangen und nach italienischen Meistern gearbeitet hat, sticht während seines späteren

Aufenthaltes in Paris meist Bildnisse in glänzender, aber etwas trockener Art. Er wird übertroffen von seinem jüngeren Bruder und Schüler Nicolas (1626 — Paris 1690), der sich durch außerordentliche Schärfe und Klarheit der Behandlung hervortut. Doch vermag er in seinen sonst wirkungsvollen und harmonischen Bildnissen zu feinerer Charakteristik der Persönlichkeit selten durchzudringen.

Hatten schon die eben genannten Brüder Poilly das technische Element in ihrer Stecherei allzu sehr betont, so erscheint solches Hervortreten der technischen Struktur noch weiter gesteigert bei Antoine Masson (Louvry 1636 bis Paris 1700), der in Hinsicht auf Energie des Grabstichels fast Goltzius an die Seite gesetzt werden könnte, dem aber sein enger künstlerischer Horizont und seine anfängliche Schulung als Goldschmied einen Zug handwerklicher Routine geben. Doch muß man Bildnissen, wie denen des Guillaume de Brisacier, der Herzogin von Guise u. a. ein immerhin bedeutendes Verdienst zuerkennen, und sein Hauptblatt Christus in Emmaus nach Tizian ist eine innerhalb der Auffassungsweise der Zeit vortreffliche Interpretation der Malerei des venezianischen Meisters.

Pieter van Schuppen (geb. Antwerpen 1623, tätig in Paris — 1702), der gleichzeitig mit Edelinck nach Paris kam, ist neben diesem der vorzüglichste Repräsentant jener Niederländer, die sich dem französischen Geschmack teils anpassen, teils ihm eine neue Richtung weisen. Seine Haupttätigkeit ist ebenfalls das Bildnis, die Stechweise breit, auf kräftige Betonung der Formen ausgehend. Ihm ähnlich ist sein etwas jüngerer Landsmann Nicolas Pitau. Hier sind ferner zu erwähnen die Franzosen Jean Lenfant, Antoine Trouvain, Jean Louis Roullet.

Während der Porträtstich die äußere Erscheinung fast aller Persönlichkeiten überliefert, die für das Frankreich der Ludwige von Bedeutung sind, werden, gewissermaßen als Ergänzung zu den Bildnissen, große Prachtwerke ausgeführt, die Zeitereignisse und Feierlichkeiten mit größter Genauigkeit in der Wiedergabe der Trachten, der Örtlichkeit und aller Nebendinge festhalten (Le Sacre de Louis XV. u. a.). Eine besondere Liebhaberei herrscht ferner für die sogenannten Almanache, Kalenderblätter, bei denen eine typographische Kalendertafel von einer überreichen gestochenen Umrahmung in oft kolossalem Format eingefaßt wird. Ihnen ähnlich sind die Thesen, Gedenkblätter der akademischen Darlegung und Verteidigung eines wissenschaftlichen Themas, dessen Text auf diesen Blättern von weitschweifigen allegorischen Darstellungen eingerahmt erscheint. Neben vielen geringen führten auch Künstler wie

Edelinck und Nanteuil solche Thesen aus, deren Platten ihrer Kostspieligkeit wegen allerdings nicht bloß für eine einzelne Gelegenheit dienten.

Die außerordentliche Bautätigkeit und der rege Betrieb aller der Ausschmückung dienenden Künste gab Anlaß zu prachtvollen Publikationen, welche die königlichen Bauten und ihre Dekorationen in großen Stichen darstellen. Der Ornamentenstich hat in Jean Lepautre (Paris 1618—1682) einen ausgezeichneten Vertreter, der in weicher, biegsamer Weise eigene und fremde Entwürfe radiert und in unerschöpflicher Fruchtbarkeit über 2000 Platten hinterläßt. Sein Zeitgenosse Jean Berain bewegt sich im Stil der Raffaelischen Loggien, in klassizistischer Richtung.

Ludwig XIV. faßte den Plan, die hervorragenden Kunstwerke seiner und früherer Zeiten, die Gemälde der königlichen Schlösser, diese selbst, ferner die königlichen Gärten und die öffentlichen Bauten in einem Gesamtwerk von unerhörtem Umfange als Cabinet du Roi stechen zu lassen. Der Plan gelangte nicht zur Durchführung, aber die Platten, die dazu gesammelt wurden, bilden die Grundlage der Calcographie du Louvre, eines Institutes, das, ähnlich wie die päpstliche Chalkographie in Rom die Pflege des Kupferstiches, den Druck und die Herausgabe der Stiche von Staats wegen zu betreiben hatte. Diese Anstalt hat sich bis in die Gegenwart im wesentlichen mit unveränderter Tendenz erhalten.

Für den französischen Kupferstich bildet die Wende vom XVII. zum XVIII. Jahrh. keinen erkennbaren Einschnitt. Die Tradition des vorigen setzt sich im neuen Jahrhundert zunächst ohne Schwankung fort; wenn wir aber die gesamte Tätigkeit beider Perioden miteinander vergleichen, so finden wir, daß das XVII. Jahrh. doch eine Zeit der selbständigeren und kräftigeren Gestaltung war, und daß im XVIII. Jahrh. virtuose Geschicklichkeit im Hervorbringen wohlgefälliger Wirkungen vielfach an Stelle echten Kunstempfindens tritt. Die Befruchtung von auswärts, wie sie der französische Kupferstich im XVII. Jahrh. von den Niederlanden empfangen hatte, fehlt jetzt. Die französische Schule hat nunmehr die Führung übernommen und behauptet sich glänzend an dieser Stelle bis zum Eintritt der großen politischen Katastrophen. Nur die englische Kunst erhält sich in Unabhängigkeit von den Franzosen.

In seiner kurzen Lebenszeit hatte Antoine Watteau (1684—1721) die Malereien geschaffen, welche der vornehmen Gesellschaft ein verschönertes Abbild ihres Treibens vor Augen stellten und in deren Vervielfältigung der Kupferstich eine dankbare Aufgabe fand. Wenn auch Watteau

keine Stecherschule errichtet, wie Rubens, so bildet sich eine solche doch selbständig an seinen Gemälden. Diese Schule arbeitet wesentlich in der von Gérard Audran eingeschlagenen Richtung. Einer festen und klaren Radierung in bestimmten Zügen, die schon alles Wesentliche der Zeichnung bietet, wird mit dem Grabstichel Zartheit der



Nicolas-Henri Tardieu nach Watteau: Gesellschaft im Freien (Ausschnitt).

Übergänge gegeben. Direkte Schüler Gérards, wie sein Neffe Benoît Audran und Nicolas-Henry Tardieu sind die bedeutendsten Watteau-Stecher. Namentlich Tardieu versteht es, den silbrigen Duft der Malerei dieses Meisters glücklich zu treffen. Die Einschiffung nach der Insel Kythera darf als sein Hauptwerk betrachtet werden, das den märchenhaften Reiz des Originals in überraschender Weise wiedergibt. Benoît Audran ist ebenfalls ein vortrefflicher Interpret

Watteaus, doch ist die Haltung seiner Blätter weniger hell und fein. Ihm nahe stehen Laurent Cars und Pierre Aveline. An die genannten schließen sich ferner Nicolas de Larmessin, Charles-Nicolas Cochin der Ältere, und Michel Aubert an. Den Mittelpunkt des Interesses bei dem gestochenen Werk Watteaus bilden Szenen aus dem Leben der vornehmen Gesellschaft, die sogenannten Fêtes galantes, die sich in Parks und in ländlicher Umgebung abspielen; und wie Watteau selbst ein bedeutender Landschafter war, so haben auch seine Stecher in der Behandlung der Landschaft Vorzügliches geleistet. Alles, was Watteau je geschaffen, seine Ornamente, Skizzen und sonstigen Handzeichnungen sind im Stich reproduziert worden. Ein Bewunderer des Meisters, der Kunstsammler Jean de Julienne faßte sämtliche nach Watteau gefertigten Stiche der oben genannten und anderer Stecher, wie Louis Surugue, Jean Ph. Lebas, Bernard Lepicié etc., in eine großartige Ausgabe zusammen. Dazu wurden auch die Handzeichnungen von François Boucher vom Grafen Caylus und von Julienne selbst aufs Kupfer gebracht.

Die Nachfolger Watteaus, Lancret und Pater, haben auf den Kupferstich einen verhältnismäßig geringen Einfluß, hingegen geben die Hauptvertreter des bürgerlichen Genres Jean-Siméon, Chardin und Jean-Baptiste Greuze den Stechern ihrer Zeit vielfach Beschäftigung. Die Manier Greuzes weiß namentlich Jean-Jacques Flipart in einer Verbindung von Radierung und Stich gut zu treffen.

Die Wiedergabe der Kompositionen François Bouchers wurde vielfach von denselben Künstlern betrieben, die sich früher nach Watteau gebildet hatten. Ebenso wirkt der Landschaftsmaler Claude-Joseph Vernet befruchtend auf eine Menge Stecher, die seine großen, zur Zeit ihrer Entstehung so hochgeschätzten Malereien reproduzieren. Der bedeutendste der vielen Stecher nach Vernet ist Jean-Joseph Balechou, sein Hauptwerk Vernets berühmte Komposition, der Sturm.

Die Wiedergabe von Werken älterer Meister nimmt in der Tätigkeit der französischen Stecher des XVIII. Jahrh. einen breiten Raum ein. Neben den schon früher reproduzierten Malereien der klassischen Italiener werden nun auch die Werke der Niederländer des XVII. Jahrh., vor allem die der Genremaler wie Terborch, Netscher, Teniers, Wouwerman gestochen. So weiß Philippe Lebas mit vortrefflicher Wahl der Mittel und in guter Auffassung namentlich die Kompositionen Wouwermans nachzubilden.

Hyacinthe Rigaud und Nicolas de Largillière, die bedeutendsten Bildnismaler der Periode, gewinnen weitgehenden



Pierre Drevet: Bildnis des Robert de Cotte (Ausschnitt).

Einfluß auf den Porträtstich, der nach wie vor die Hauptaufgabe der Stecher bleibt.

Vor allem sind es die Künstler der Stecherfamilie Drevet, die fast ein Jahrhundert hindurch die Führung unter den Porträtisten behaupten: Pierre Drevet (1663 bis 1738), dessen Sohn Pierre-Imbert (1679—1739) und der Neffe des Vaters Claude Drevet (um 1705—1782). Das Talent des Vaters überträgt sich ungeschwächt auf den Sohn und setzt sich, wenn auch gemindert, noch im Neffen fort. Die Drevet arbeiten nur mit dem Grabstichel, ihre Technik schließt sich wesentlich an Nanteuil an, doch steigern Pierre und Pierre-Imbert Drevet die malerischen Effekte der Grabstichelarbeit über das hinaus, was ihren Vorgängern erreichbar war. Mit der größten Schärfe und Delikatesse der Ausführung verbinden sie eine bisher unbekannte Mannigfaltigkeit der Töne und der Ausdrucksmittel zur Bezeichnung der stofflichen Natur der Gegenstände. Das Fleisch, die Seide, das Pelzwerk sind mit realistischer Bestimmtheit charakterisiert. Dabei ist die Gesamthaltung auf das Feinste gewahrt. Pierre Drevet scheint um 1696 mit dem Porträt Antoine Arnaulds seine Entwicklung vollendet zu haben, das Bildnis Colberts von 1700 zeigt ihn auf dem Gipfel seiner Kunst. Drevet war aber stark abhängig von den Malereien, die er zu stechen hatte, und seine Stiche sind deshalb an Wert ungleich wie die Gemälde, die seinen Arbeiten zugrunde liegen. Hauptstücke seiner späteren Zeit sind die beiden Porträts Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. in ganzer Figur nach Rigaud.

Pierre-Imbert Drevet beginnt seine Tätigkeit mit Stichen nach Lebrun, 1718 vollendet er ein Blättchen von höchster Zartheit und Reinheit der Durchbildung, Bischof Fressan vor der Madonna knieend, 1723 das Bildnis Bossuets nach Rigaud, das vielleicht der vortrefflichste französische Porträtstich genannt werden darf, und im folgenden Jahre das kaum minder vortreffliche Bildnis des Kardinals Dubois. Claude Drevet folgt der Richtung des Pierre und Pierre-Imbert, wenn auch mit geringerem Erfolg; er übt durch das Aufrechthalten der Traditionen der Drevet bedeutenden Einfluß auf die Künstler seiner Umgebung, wie z. B. auf Daullé.

Auch Claude Drevet hatte in seinen Anfängen nach Lebrun gestochen, und war an der Ausführung des großen Prachtwerkes beteiligt, das die Salbung Ludwigs XV. in Rheims (Sacre de Louis XV, 1722 erschienen) darstellt. Die so seltene Verbindung virtuoser Technik und feiner künstlerischer Empfindung, welche die Werke der älteren Drevet auszeichnet, findet sich bei keinem ihrer Nachfolger.

Die äußere Faktur erlangt das Übergewicht und wird zu metallischer Härte. In diesen Fehler verfallen die sonst tüchtigen Stecher Jean Daullé (1703—1763) und Jean-Joseph Balechou (1719—1764).



Georg Wille:
Der Knabe mit der Seifenblase nach Caspar Netscher (Ausschnitt).

Der einflußreichste Hauptmeister in der späteren Periode des XVIII. Jahrh. ist auf dem Gebiet der reinen Grabstichelarbeit Georg Wille (geb. in der Nähe von Gießen 1715, gest. Paris 1807). Sein großes Talent für die technische Seite der Stecherei blendet die Zeitgenossen und verdeckt in merkwürdiger Weise den Mangel an echter Kunstbildung und wahrer künstlerischer Empfindung. In jungen Jahren

als Autodidakt nach Paris gelangt, verbleibt Wille daselbst während seines ganzen Lebens. Mit penibler Reinheit bildet er die Strichlagen, mit skrupulöser Sorgfalt paßt er sie dem Wesen der dargestellten Objekte an; seine Zeichnung wird dabei trocken und leblos, aber die äußerliche Tadellosigkeit der Arbeit hat ihn in seiner Stellung als gepriesener Meister und Lehrer fast bis an sein Lebensende erhalten. Seinen zahlreichen Nachfolgern gab Wille das Beispiel, die Regelmäßigkeit der Strichbildung, also die mechanische Leistung der Stecherei vor allem anzustreben, und in nicht geringem Grade war er es, der den Niedergang der Stechkunst herbeiführen half. Wille reproduziert häufig Gemälde von Netscher, Mieris, G. Dow u. a. Eines seiner berühmtesten Blätter ist die Väterliche Ermahnung nach Terborch, worin besonders der naturgetreue Glanz des Seidenkleides der im Vordergrunde stehenden Dame bewundert wurde. Oft hat Wille nach Malereien des von ihm sehr hoch gehaltenen C. W. E. Dietrich gestochen. Wirkungsvolle Blätter sind u. a. auch die Bildnisse Friedrichs des Großen nach Pesne, Saint-Florentins nach Tocqué.

Im Gegensatz zu Audran und den Watteau-Stechern vertritt Wille eine strengere Anschauungsweise, die allein den Grabstichel als das berechtigte Werkzeug des Stechers anerkennt. Seine Nachfolger wirken in demselben Sinne als die Vertreter einer sich als klassisch geltend machenden Richtung. Durch Schüler und Enkelschüler hat sich Willes Einfluß bis in unsere Tage erstreckt.

Willes jüngerer Zeitgenosse Jean Massard (1740 bis 1822), steht unter dessen Einfluß, bewahrt sich jedoch größere Weichheit der Behandlung, und sein Zerbrochener Krug nach Greuze erinnert noch an Drevet. Massards Tod des Sokrates nach David kann als Muster echter Interpretation klassizistischer Malerei gelten. Jean-Guillaume Bervic (1756—1822) vereinigt die besten Qualitäten Willes mit verhältnismäßig großer künstlerischer Freiheit der Behandlung. Nach einem unbedeutenden Original sticht er ein berühmtes Bildnis Ludwigs XVI., unstreitig ein Hauptblatt des französischen Kupferstiches der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh. In ihrer Art klassische Geltung dürfen auch die Erziehung des Achilles nach J. B. Regnault und die Dejanira nach Guido Reni beanspruchen. Bervic hat in seinem langen Leben nur 15 Blätter hervorgebracht und durch seine langsame Art zu Stechen die mühselige, alle künstlerische Frische ertötende Arbeitsweise inauguriert, die seither in der Stecherei gang und gäbe geworden ist. Bervics Schüler Paolo Toschi und Louis Henriquel-Dupont, sowie der Sohn des älteren Massard, Raphael Urbin Massard,

sind Hauptmeister der Stechkunst in der ersten Hälfte des XIX. Jahrh. Ein anderer Schüler Willes, Pierre-Alexandre Tardieu (1756—1844) ist als Bildnisstecher hervorragend (Marie Antoniette als Vestalin, Barras usw.). Tardieus Schüler Auguste Boucher-Desnoyers (1779—1857). hielt die Tradition der französischen Stecherschule des XVIII. Jahrh. durch seine virtuose und glänzende Behandlung der Platte und die Schule, die er machte, bis in unsere Zeiten aufrecht.



Jean-Honoré Fragonard: Aus der Folge der Satyrnspiele (Ausschnitt).

Unabhängig von Wille, aber diesem künstlerisch verwandt, wirkt Jacques-Firmin Beauvarlet (1731—1797), der seine geistlose Zeichnung durch Eleganz und Glätte der Grabstichelführung glücklich zu verdecken weiß. (Stiche nach Boucher, Fragonard, Bildnisse der Clairon, der Du Barry usw.)

Die im XVIII. Jahrh. blühende, zumeist auf das Porträt angewendete Miniaturmalerei in Email und in Wasserfarben gibt auch Stechern Anlaß, sich in kleinmeisterlicher, minutiöser Ausführung zu versuchen. Schon Goltzius und die Wierix hatten durch ihre kleinen Porträts in gewissem Sinne das Beispiel hierzu gegeben. Der ausgezeichnetste dieser Kleinstecher ist Etienne Ficquet (1719—1794 Paris), der bei



Jean-Jacques Boissieu: Die Dorfschule (Ausschnitt).

Georg Friedrich Schmidt in die Lehre ging, als dieser sich in Paris aufhielt, und Reinheit mit Geschmack der Ausführung in seltenem Grade verbindet. Die Behandlung Ficquets ist keineswegs dünn oder gequält, sondern durchaus frei und scheinbar nicht einmal von besonderer Zartheit. Sie ließe sich etwa charakterisieren als Vortragsweise Nanteuils oder Drevets in stark verkleinertem Maßstab. An minutiöser Kleinarbeit wird Ficquet noch übertroffen von dem Kunstdilettanten Jean-Baptiste Grateloup (1735—1817 Paris), dessen neun, wenige Zoll große Porträtblättchen wahre Wunderwerke ihrer Art sind. Derselben Kleinmeistergruppe gehört auch Pierre Savart an.

Verglichen mit der Stecherei, erreicht die Malerradierung in der französischen Kunst auch dieser Periode nur nebensächliche Bedeutung. Wohl haben wir Radierungen von fast allen französischen Malern, aber die Technik der Radierung bleibt einfach und unentwickelt, und die Liebhaberei wendet sich diesem Kunstzweige wenig zu. Von Watteau besitzen wir einige zart geätzte Studien von Einzelfiguren, Boucher radiert teils nach Watteau, teils nach eigener Er-

findung, Nattoire ätzt in flüchtiger Weise einige Kindergruppen. Honoré Fragonard (1732—1806) wurde durch Tiepolo zum Radieren angeregt, und neben flüchtigen Skizzen führt er auch einige Blätter mit Sorgfalt aus, wie Der Liebhaber im Schrank (L'Armoire) u. a. Pierre Parrocel radiert nach Subleyras und nach eigener Erfindung in der Art der gleichzeitigen Italiener, wie sein Vetter, der Schlachtenmaler Joseph Parrocel, der sich an Salvator Rosa anlehnt. Jean-Baptiste Oudry (1686—1755) radiert Jagdszenen und Tierstücke in einer spröden aber wirkungsvollen Weise. Nach Oudrys Zeichnungen sind die Illustrationen der großen Folio-Ausgabe von Lafontaines Fabeln von Tardieu, Aveline, Cars, Lebas u. a. zum Teil vorzüglich ausgeführt.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist es Jean-Jacques Boissieu in Lyon (1736—1810), der die malerische Behandlung der Radierung mit Erfolg und Ausdauer übt. Anfänglich dem Radierer von Seestücken, Adrien Manglard († 1760), nachstrebend, entwickelt er sich weiterhin völlig selbständig. Zuweilen reproduziert er Gemälde von Ruisdael, van de Velde u. a., meistens aber radiert er mit feiner Nadel in scharfer Zeichnung und kräftiger Ätzung Motive seiner heimatlichen Umgebung oder römische Landschaften. Boissieus im ganzen weniger glücklichen Genreszenen zeichnen sich, wie die Landschaften, durch eine in dieser Zeit seltene malerische Wirkung aus; häufig nimmt er die Roulette zu Hülfe. Seine vorzüglichsten Arbeiten wie Aquapendente, der Titusbogen, die Weinküfer, der Große Charlatan entstehen seit dem Anfang der siebziger Jahre.

Jean-Pierre Norblin (1745—1830), lange Jahre in Warschau als Leiter einer Kunstschule tätig, will wie sein deutscher Zeitgenosse Dietrich die Kunstweise Rembrandts neu beleben. Er verfügt über ein ungewöhnliches Maß technischer Geschicklichkeit, und seine Blätter, in denen er teils eigene Erfindungen, teils Kompositionen von Dietrich und Rembrandt zugeschriebenen Bildern vervielfältigt, sind mit feiner Nadel und malerisch äußerst wirksam ausgeführt. Nach seiner 1789 erfolgten Rückkehr nach Paris tritt er künstlerisch nicht weiter hervor.

Hier ist auch Dominique-Vivant Denon (1747 bis 1825) zu nennen, ein Kunstdilettant von bedeutendem Talent und überraschender technischer Vielseitigkeit. Seine Kunstliebhaberei hat ihn mit Werken der verschiedensten Schulen vertraut gemacht; namentlich ziehen ihn die Niederländer an — Potters berühmten Stier reproduzierte er z. B. in einem foliogroßen Blatt —, wie er denn sich überhaupt durch Beherrschung der Radierung auf Platten größten

Formats auszeichnet. Denon war Direktor des Musée Napoléon in Paris.

Jean Duplessi-Bertaux (1747—1813) zeichnet mit feiner Nadel scharf charakterisierte militärische Szenen und kleine Figuren auf das Kupfer. Man hat ihn deshalb mit Callot verglichen, am meisten verwandt ist er vielleicht seinem deutschen Zeitgenossen Chodowiecki.



Jean-Michel Moreau le jeune: Die Toilette.
(Aus Delaborde, Choix de Chansons. Paris 1773.)

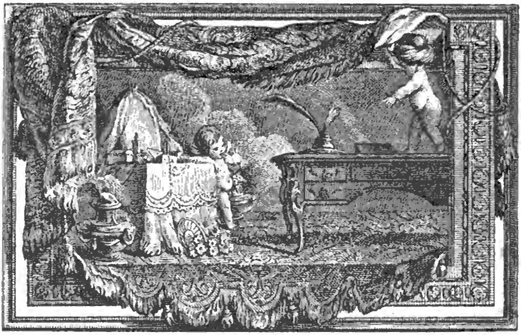
Mehr als die eigentliche Malerradierung wird in Frankreich die Radierweise geübt, die in regelmäßiger Führung der Nadel der Behandlung und Wirkung der Grabstichelarbeit nahe kommt. Schon die Watteau-Stecher hatten den Grabstichel durch die Radiernadel zu ersetzen versucht, spätere erreichen dies in vollkommenerer Weise. Augustin de Saint-Aubin (1736 bis 1807) hatte von seinem Vater Gabriel die fein pointierende Zeichnungsweise und das

Talent für scharfe Auffassung geerbt. Oft gleichen Saint-Aubins Radierungen durchgeführten zarten Stichen, obwohl ihnen nur die letzte Vollendung, gleichsam die Glanzlichter mit dem Stichel erteilt sind. Augustin de Saint-Aubin radiert nach Greuze, Boucher, dem Illustrator Gravelot und nach eigenen Erfindungen, in denen er die Affektation der sogenannten galanten Darstellungen durch liebenswürdige Grazie veredelt. Eine Menge Bildnisköpfe hervorragender Zeitgenossen hat er mit unermüdlichem Fleiß ausgeführt. Ein ähnliches Talent, mit höheren Eigenschaften ausgestattet, ist Jean-Michel Moreau (1741—1814), vortrefflich im Erfassen der Situation wie der Charaktere, und ein Virtuos in der zarten Führung der Nadel und des Stichels. Als solcher erweist er sich z. B. in den feinen Illustrationen im ersten Band der »Chansons« von Jean-Benjamin de Laborde.

Aber im allgemeinen noch wichtiger als durch seine eigenhändigen Stiche ist Moreau durch die große Zahl reizvoller Kompositionen, die von Stechern, die sich seiner Weise eng anschließen, wie Nöel Lemire, C. und H. Guttenberg, Jean-Baptiste Simonet, reproduziert wurden. In den »Monuments pour servir à l'Historie du Costume en France« finden wir Moreau und den zeitweise in Paris arbeitenden Schweizer Sigismund Freudenberger (Freudenberg) vereinigt, um das Leben der vornehmen Gesellschaft in Darstellungen zu illustrieren, in denen alles Störende sorgsam fortgeglättet ist, ähnlich wie Watteau das Treiben der Großväter dieser Enkel am Beginn des Jahrhunderts geschildert hat.

Eine Gruppe von Künstlern, zu deren Häuptern Jean-Michel Moreau zählt, beteiligte sich lebhaft an der Herstellung von Illustrationen für den Buchdruck. Der Kupferstich spielt im XVIII. Jahrh. eine Rolle, ähnlich der des Holzschnittes im XVI., freilich mit anderer Tendenz. Die Lektüre der Gesellschaft mußte in künstlerischem Gewand auftreten: zahlreiche Illustrationen sind in die eleganten Bände eingestreut, Vignetten zieren den Anfang, sogenannte Culs-de-Lampe den Schluß der Kapitel. Obwohl es schon im XVII. Jahrh. nicht ungewöhnlich war, Bücher mit Kupfern auszustatten, so bilden doch die französischen Illustrationswerke des XVIII. Jahrh. eine Gruppe von besonderer Eigenart. Der Umschwung der Sitten, den das Abkommen der großen Perücken äußerlich kennzeichnet, macht sich wie in der Kunst und Literatur, auch in der Verbindung beider, welche die illustrierte Literatur darstellt, kenntlich. In Claude Gillots, des Lehrers Watteaus (1673—1722), Illustrationen zu den Fabeln des Huard de

la Motte, 1719, kommt der neue Ton und die neue Büchermode des XVIII. Jahrh. zuerst zum Vorschein, und insofern darf Gillot der Vater der französischen Illustration des XVIII. Jahrh. genannt werden. Bald beginnt die Illustration eine Modesache zu werden und eine Macht, mit der Schriftsteller und Künstler zu rechnen haben. Die Illustrationen und ihre Ausführung von beliebten Zeichnern sind entscheidend für den Erfolg eines neuen Buches. Autoren vom Rang Voltaires und Rousseaus bemühen sich um die Mithülfe der bewährtesten Künstler, und die schriftstellerischen Erfolge Restifs de la Bretonne oder gar eines



Joseph de Longueil nach P. C. Marillier.
(Vignette aus: Fables par Mr. Dorat. Paris 1773.)

Dorat beruhten zu nicht geringem Teil auf der Schönheit der Ausgaben, in denen ihre Poesien erschienen. Die Zeichner der Illustrationen sind zwar in der Regel selbst Stecher und Radierer und betätigen sich auch als solche, aber in den meisten Fällen liefern sie nur die Vorzeichnungen und Entwürfe, die von professionsmäßigen Kupferstechern vervielfältigt werden. Diese letzteren besitzen nicht selten eine erstaunliche technische Geschicklichkeit, im ganzen sind sie aber doch nur Künstler zweiten Ranges, und die Kupferstechkunst empfängt durch sie keine neuen Impulse. Die Natur ihrer Aufgaben bietet ihnen kaum Gelegenheit, ihre eigene Individualität hervortreten zu lassen, und untereinander stufen sie sich wesentlich nur nach dem Grad der Feinheit und Sauberkeit ihrer Ausführung ab. Als die vorzüglichsten dieser Illustrationsstecher, deren

Tätigkeit in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrh. fällt, wären etwa zu nennen: Emanuel de Ghendt, Joseph de Longueil, Charles-Etienne Gaucher, Nicolas de Launay, Nicolas Ponce u. a. m.

Zur richtigen Würdigung der französischen Illustration des XVIII. Jahrh. ist es nötig, die Tätigkeit der Stecher im Zusammenhang mit der der Illustrationszeichner zu betrachten.

Einer der vorzüglichsten Illustratoren ist Hubert-François Gravelot (1699—1773). Zu seinen vortrefflichsten, durch reizvolle Erfindung und Gediegenheit der Durchbildung ausgezeichneten Arbeiten zählen die Illustrationen zu Rousseaus Nouvelle Héloise, zu den Contes nouveaux des Marmontel, zum Décameron usw. Außerordentlich erfindungsreich, voll Verve, wenn auch oberflächlicher als Gravelot, ist Charles Eisen (1720—1778). Die köstliche Ausstattung von Dorats Fabeln und desselben Autors Baisers, Montesquieus Temple de Gnide, Voltaires Henriade ist das Werk dieses hochbegabten Künstlers, der schließlich verkommt in der Haltlosigkeit, der er so häufig sein Talent geliehen.

Pierre-Philippe Choffard (1730—1809) ist ein Meister im Erfinden kleiner Vignetten und Culs-de-Lampe, die er oft selbst in sehr zarter Weise radiert, Pierre-Clément Marillier ein echter Kleinmeister in zierlichster Behandlung. Moreau illustriert in seiner soliden und eleganten Ausführung die Chansons Delabordes und eine Ausgabe der Schriften Rousseaus. Zu großen Unternehmungen, wie zu der 1767 bis 1777 erscheinenden Ausgabe der Metamorphosen des Ovid in der Übersetzung des Abbé de Banier werden fast alle hervorragenden Illustrationszeichner und Stecher der Pariser Schule herangezogen. Hier finden wir Boucher, Eisen, Gravelot, Moreau als Zeichner, Binet, Duclos, Le Mire, Massard, Ponce, Longueil, Saint-Aubin und viele andere als Stecher vereinigt. Die große Zahl der Bände und Bändchen, welche Paris — des Inhalts wegen oft unter fingiertem Druckort — hervorbringt, gibt uns eine Vorstellung von der herrschenden Liebhaberei für illustrierte Bücher, die von Paris aus in großen Mengen in die übrige Welt wanderten.

Eine Reaktion gegen die Richtung, der die Illustrationsbücher der geschilderten Gattung dienen, beginnt in den neunziger Jahren. Joseph-Marie Vien und Jean-Jacques-François Lebarbier vertreten die künstlerische Seite dieser Umkehr, die von David gestützt wird (Lebarbiers Illustrationen zu Racine 1796). Von den noch lebenden Hauptvertretern der früheren, leichtgeschürzten Manier

schließt sich Michel Moreau am aufrichtigsten, freilich erst bei seinem künstlerischen Niedergang, der Umkehr an. In Prudhons Kompositionen zur l'Art d'Aimer P.-J. Bernards und zu Daphnis und Chloé des Longus (1800) hat bereits eine neue Kunst mit idealen Tendenzen Besitz ergriffen von einem Gebiet, dem der französische Geist des XVIII. Jahrh. den Charakter seiner sorglosen Lebenslust aufgedrückt hatte.

VI.

DER ITALIENISCHE KUPFERSTICH IM XVII. UND XVIII. JAHRHUNDERT.

Die Radierung trat erst zu einer Zeit in den Kreis der italienischen Kunst, als die Malerei dieses Landes wesentlich nur noch von dem künstlerischen Erbe der früheren großen Meister zehrte. Doch blieb den Malern



Francesco Parmigianino (Mazzuoli): Grablegung Christi (Ausschnitt).

noch die Fähigkeit großer Konzeption, die auch in ihren Radierungen den entsprechenden Ausdruck fand.

Eingebürgert wird die Radierung in Italien durch Francesco Mazzuoli, gen. Parmigianino (Parma 1503

bis 1540). Seine eigenhändigen Radierungen — abgesehen von einigen zweifelhaften — sind in affektierter Breite und Flüchtigkeit rauh und äußerlich reizlos hingeworfen. Kompositionen Parmigianinos radiert in weicher malerischer Ausführung Andrea Meldolla, der identisch ist mit Andrea Schiavone (1522—1582), dem Schüler und Gehülfen Tizians. Im ganzen bewahrt die venezianische Richtung länger ihre Natürlichkeit als etwa Parmigianino und andere Nachfolger Correggios. Von den um die Mitte



Federigo Barocci: Verkündigung (Ausschnitt).

des Jahrhunderts tätigen Venezianern sind hervorzuheben Battista dell' Angelo Veronese, gen. del Moro, tätig zu Venedig um 1540, und die Stecher und Radierer Giovanni Battista Fontana und Giulio Fontana.

Mehr als irgend einer seiner italienischen Zeitgenossen weiß Federigo Barocci (Urbino 1528, meist tätig zu Rom, gest. 1602) der Radierung Reiz und Wirkung abzugewinnen, freilich nur in einer geringen Zahl von Blättern; sein Beispiel findet zunächst bei seinen Landsleuten keine Nachfolge. Baroccis radierte Verkündigung steht an Effekt seinen besten Gemälden gleich und darf trotz der uns

heute wenig sympathischen Formenbehandlung ein Meisterwerk der Radierkunst genannt werden.

In der eigentlichen Grabstichelarbeit wirkt die Schule Marc-Antons in Italien im späteren Verlauf des XVI. Jahrh., abgesehen von Mantua, nur in vereinzelten Nachzüglern fort, als deren bemerkenswertester der zwischen 1558—1586 tätige Martino Rota aus Sebenico zu nennen ist. Er steht teilweise unter niederländischem Einfluß und zeigt feine, gefällige Technik. Aus der ungeheuren Menge handwerklicher



Agostino Carracci: Der hl. Hieronymus (Ausschnitt).

Kupferstecher, die sich damit beschäftigen, Malereien ihrer Zeitgenossen, sowie die älterer Meister und antike Bildwerke zu reproduzieren, ragen nur wenige hervor. Selbst das Auftreten eines weit über Italien hinaus einflußreichen Meisters der Stechkunst, wie Agostino Carracci (Bologna 1557—Parma 1602), vermag der Stecherei in Italien keinen nachhaltigen Aufschwung zu geben. Der ins Kleinliche verfallenden Manier der späteren deutschen und niederländischen Feinstecher gegenüber hält Carracci eine Stechweise aufrecht, die seinen Tendenzen als Vertreter einer

monumentalen Malerei entspricht. Carracci strebt weder koloristische Effekte noch Glanz der Wirkung an. Sein Strichsystem besteht in einfachen Kreuzlagen breiter, sich der Form anschmiegender Züge, die in den Schatten kräftig anschwellen. Carraccis Blätter haben eine klare, helle und angenehme Haltung. Neben vielen eigenen Kompositionen sticht er nach Tizian, Paolo Veronese und nach andern seiner eigenen Richtung verwandten Meistern. Agostinos Bruder, Annibale Carracci (1560—1609), tritt nur dilet-



Carlo Maratta: Verlobung der hl. Katharina (Ausschnitt).

tierend als Stecher und Radierer auf. Der eigentliche Nachfolger Agostinos ist Cherubino Alberti (1553—1615), der in einer ihm eigenen leichten und flotten Weise Malereien Rossos, Caravaggios, Zuccaros und ähnlicher Meister vortrefflich reproduziert. Noch vorteilhafter zeigt sich Alberti, wo er seine eigenen Kompositionen aufs Kupfer bringt. Ein trotz der Flüchtigkeit seiner Behandlung für diesen Zeitraum immerhin noch bemerkenswerter Stecher ist Francesco Villamena (1566? bis 1622?) der, angeblich Schüler des Cornelis Cort zu Rom, in einer lichten, nicht ungefälligen

Weise häufig freilich nicht viel mehr als Umrisse mit geringer Andeutung der Modellierung gibt. Die vereinzelten, mit höheren künstlerischen Intentionen noch tätigen Stecher vermögen den Verfall dieses Kunstzweiges in Italien nicht aufzuhalten. Der Rückgang bleibt ein stetiger, so daß weiterhin im XVII. Jahrh. von einem künstlerischen Betrieb der Grabsticheltechnik in Italien fast nicht mehr die Rede sein kann. Um so reger ist die Ausübung der Radierung und die Fruchtbarkeit derer, die sie pflegen. Am eifrigsten erweisen sich hierin die Maler der Bologneser Gruppe. Beinahe alle bekannten Namen der Schule von Bologna finden wir unter den Radierern vertreten, daneben viele und zum Teil viel schaffende, die in der Malerei keine oder eine nur sehr untergeordnete Rolle spielen. Fast durchweg sind die italienischen Radierungen des XVII. Jahrh. in breiter, leicht zeichnender Weise auf das Kupfer gebracht. Malerische Mittel, abgestufte Ätzung, Nacharbeit mit der trockenen Nadel, kurz, weitergehende Durchführung wird fast nirgends angewandt. Im großen und ganzen sind die italienischen Radierungen dieser Zeit kaum etwas anderes, als durch das Kupfer in einfachster Weise vervielfältigte Handzeichnungen skizzenhaften Charakters. Die Radierung zu einem selbständigen Kunstzweig auszugestalten, wie dies z. B. in den Niederlanden der Fall war, streben die italienischen Malerradierer keineswegs an.



Giuseppe Ribera: Bacchanal (Ausschnitt).

Von den hervorragenderen Künstlern der Bologneser Gruppe sind als Radierer zu nennen: Guido Reni, Francesco Albani, Domenichino (Domenico Zampieri), Guercino (Giov. Francesco Barbieri), Giacomo Cavedone, Elisabetta Sirani, Maria Canuti, Giov. Batt. Mola, Carlo Maratta und der Landschafter Francesco Grimaldi.

Verhältnismäßig bedeutenden Einfluß, auch außerhalb Italiens, erlangt der Florentiner Antonio Tempesta (1555 bis 1630), der eine Menge Radierungen von allen Darstellungsgebieten in die Welt hinaussandte, die zwar dürftig in ihrer Wirkung sind, aber durch die Lebendigkeit der Szenen und eine gewisse Natürlichkeit der Komposition viel Beifall fanden.



Salvator Rosa: Gruppe von Kriegern (Ausschnitt).

Zwei ausgezeichnete Radierer hat die Neapolitanische Schule aufzuweisen: Giuseppe Ribera und Salvator Rosa. Riberas (1588—1652) Blätter bilden durch die markige, durchgeistigte Zeichnung und die harmonische Behandlung unstreitig den Glanzpunkt der italienischen Radierung des XVII. Jahrh. Salvator Rosa (1615—1673) stellt in seinen mit feiner Nadel frisch und energisch hingeworfenen Blättern mythologische und antike Stoffe dar und vielfach auch Gruppen von Bauern und Briganten, ähnlich denen, die er auf seinen Malereien als Staffage anzubringen pflegt.

Eine eigenartige Erscheinung unter den italienischen Radierern ist der Genueser Giov. Benedetto Castiglione (Genua 1616—Mantua 1670), der in seiner Vaterstadt mit van Dyck in Berührung kommt, sich die niederländischen Radierer zum Muster nimmt, in biblischen und mythologischen Kompositionen Rubens nacheifert und eine Folge männlicher Studienköpfe im Geschmack Rembrandts aus-



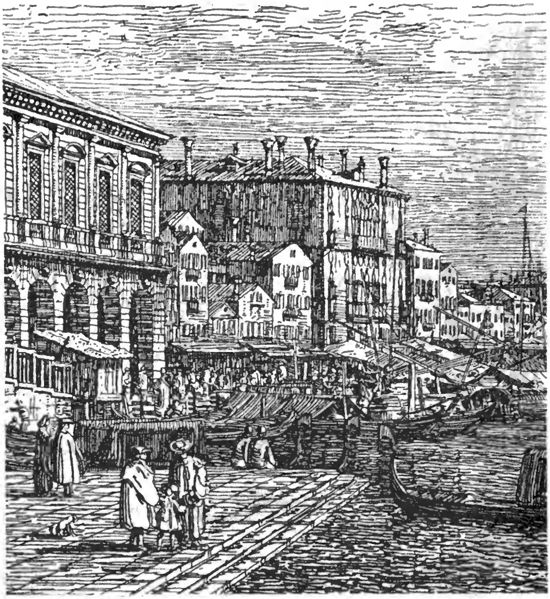
Giovanni Domenico Tiepolo: Bacchantin (Ausschnitt).

führt. Castiglione einigermaßen verwandt ist Bartolommeo Biscaino (1631—1657).

Das XVIII. Jahrh. bringt in den italienischen Kunstbetrieb einen frischen Zug. In der Malerei, wie in der Radierung und Stechkunst treten originelle Talente auf. Der Richtung, die sie einschlagen, steht die heutige Kunstempfindung im ganzen sympathischer gegenüber, als den Italienern des

XVII. Jahrh. Die Radierung wird zwar nur von wenigen Künstlern geübt, aber in verfeinerter Technik, und das malerische Element gelangt in ihr zu entschiedener Geltung.

In Giovanni Battista Tiepolo (Venedig 1696 bis Madrid 1770) scheinen die besten Eigenschaften der älteren Venezianer wieder aufzuleben. Tiepolos luft- und lichtvolle



Antonio Canale (Canaletto): Venetianische Ansicht (Ausschnitt).

Malerei mit ihren heiteren Effekten spiegeln seine 56 Radierungen wieder, die in überaus frischer, leicht tockierender Weise behandelt sind. Das Hauptblatt darunter ist eine foliogroße, figurenreiche Anbetung der Könige. Tiepolos Sohn und Gehülfe Giovanni Domenico Tiepolo (1726 bis 1804) bringt eine Menge Kompositionen seines Vaters auf das Kupfer und schließt sich auch dessen Radierweise an. Die zahlreichen Blätter des jüngeren Tiepolo sind

ebenso leicht, pikant und originell, wie die des älteren, nur etwas mehr ins einzelne durchgeführt und kräftiger im Ton. Die Kunstgeschichte kennt nur wenige Beispiele, daß die Prinzipien der Malerei eines Meisters in seinen Radierungen zu so präzisem Ausdruck gelangen, wie dies beim älteren sowohl wie beim jüngeren Tiepolo der Fall ist.

Eine beinahe neue Kunstgattung schaffen die Italiener des XVIII. Jahrh. durch die Anwendung der Radierung auf die architektonische Vedute. In erster Reihe steht hier Antonio Canale, genannt Canaletto (Venedig 1697 bis 1768), der als Radierer dieselbe Wertschätzung verdient, die seine Gemälde seit jeher finden. Zuweilen bedient er sich einer zarten Nadel, bei enger, duftiger Ausführung (Am Kanal der Brenta), andere Stücke sind kräftig mit tiefer Ätzung hingesetzt, immer aber versteht er, in ungekünstelter, scheinbar sehr einfacher, aber außerordentlich delikater Weise die Klarheit der Perspektive und das weiche Licht Venedigs zum Ausdruck zu bringen. Die Anregung zu seiner Radierkunst mag Canaletto von seinem Lehrer Luca Carlevariis (1665—1734) überkommen haben, der eine Reihe geschickt radierter Ansichten von Venedig gefertigt hatte.

Der Schüler und Neffe Canalettos, Bernardo Belotto (Venedig 1720, tätig zu Dresden und an anderen Orten, gest. Warschau 1780) folgt seinem Lehrmeister als Maler wie als Radierer, nicht in bloßer Nachahmung, sondern mit entschiedener Selbständigkeit, die sich schon daraus ergibt, daß Belotto meistens im Norden tätig ist. Auch bei ihm finden wir die das Auge erfreuende eindringliche Bestimmtheit der Zeichnung und treffsichere Beherrschung der perspektivischen Verschiebungen. Belotto radiert derb in markigen und festen Zügen. Seine Ansichten von Dresden sind wahre Meisterwerke nicht nur an Korrektheit des Charakters und der Verhältnisse der Bauwerke, sondern auch im Treffen des landschaftlichen Tons und der örtlichen Luftstimmung. Merkwürdigerweise bringt Italien gleichzeitig noch andere, den zuletzt genannten verwandte, aber von ihnen unabhängige Künstler hervor; die beiden Piranesi: Giovanni Battista (1721? Venedig? — Rom 1778) und seinen Sohn Francesco (Rom 1748 — Paris 1810). Der ältere Piranesi, ursprünglich zum Architekten ausgebildet, verlegt sich auf das Abbilden antiker römischer Bauwerke und Ruinen. In der Sicherheit seines Linienzuges ist er Belotto verwandt, er begnügt sich jedoch nicht mit der schlichten Wahrheit wie jener, sondern gestaltet die Formen und die Beleuchtung in seinem Sinn effektvoller und malerischer, als die Wirklichkeit sie bietet. Viele der Blätter Piranesis sind wahre Bravourstücke der Radiertechnik und

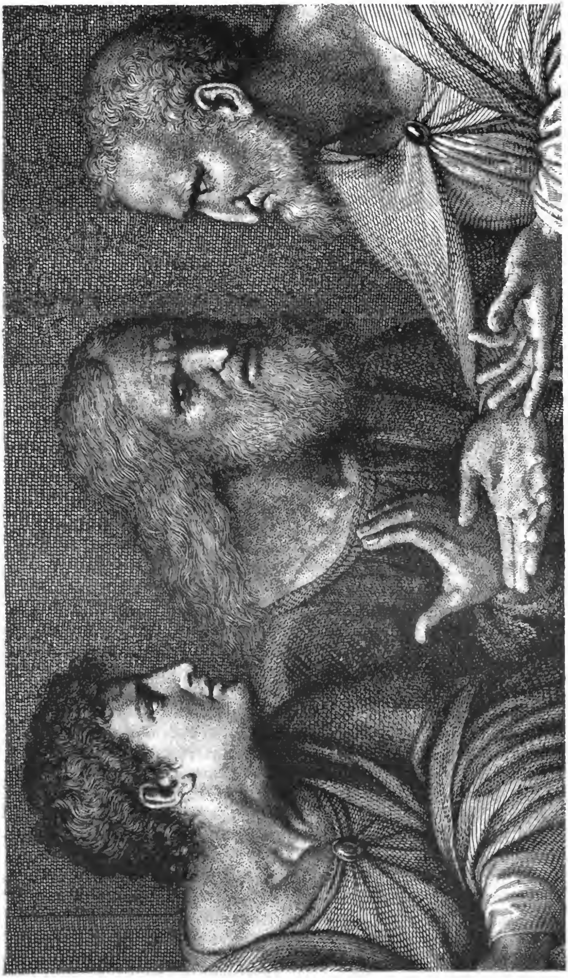
wirken fast wie eine energische Dekorationsmalerei. Er verfügt in seinen Radierungen über einen merkwürdigen Reichtum und große Kraft der Töne, die mit abgestuften Ätzungen und technischen Verfahren erreicht sind, die er als Geheimnis bewahrt haben soll. Doch hat auch die Vortrefflichkeit des Druckes einen großen Anteil an dem malerischen Effekt der Blätter. Der jüngere Piranesi ist Mitarbeiter seines Vaters, die Arbeiten beider sind voneinander kaum zu unterscheiden.

Die eigentliche Stecherei empfängt in Italien im XVIII. Jahrh. einen neuen Aufschwung, doch zeichnen sich die Stecher dieses Zeitraumes mehr durch einwandfreie Korrektheit als durch Originalität und künstlerische Freiheit aus. Marco Pitteri (1703—1786), der einen neuen Weg einschlägt, bleibt ohne Nachfolge. Pitteri bedeckt die Platte mit gradlinigen, schräg oder senkrecht über alle Formen hinweglaufenden Strichen, einer Art paralleler Schraffierung, und indem er diese Striche durch unregelmäßige Schwellungen oder knotenartige Punkte stellenweise verdickt, bringt er Modellierung, Licht und Schatten hervor — ein der Stecherei Claude Mellans, z. B. im berühmten Christuskopf, einigermaßen verwandtes Verfahren. Pitteri, der nicht nach eigener Erfindung arbeitet, erzielt in manchen seiner meist großen Blätter eine weiche, plastische und angenehme Wirkung.

Die Mehrzahl der italienischen Stecher des XVIII. Jahrh. beschäftigt sich mit der Wiedergabe von Werken der älteren Malerei. Sie treten hiermit gewissermaßen eine Erbschaft der Franzosen an, die seit dem XVII. Jahrh. klassische Vorbilder reproduziert hatten, bis die französische Kunst die Stecher auf andere Bahnen wies.

Die führende Rolle nimmt unter den sogenannten klassisischen Stechern dieser Periode in Italien Giovanni Volpato (1738—1803) ein, anfänglich in Venedig, später aber in Rom arbeitend, wo er der Begründer einer fruchtbaren Schule wird. Seine Reproduktionen der Werke Raffaels und besonders die Blätter nach den Wandmalereein der vatikanischen Stanzen haben Volpatos Ruf begründet. Dieser Ruf beruht aber im Grunde weit mehr auf dem Inhalt und der Bedeutung der Kompositionen, die seine Blätter vorführen, als auf der Kunst des Stechers. Seine Weise entbehrt nicht der äußerlichen Gefälligkeit. Die Strichbildung ist weich, aber geistlos konventionell, die flaue Zeichnung wird den Originalen nirgends gerecht, am wenigsten in den Köpfen. Volpato sticht auch Raffaels Loggienbilder, die Grablegung, die Madonna della Sedia, Guercinos Aurora, Claudes Cephalus und Procris, Poussins Noah, Blätter, die lange in hohem Ansehen standen.

Volpato wird in jeder Hinsicht übertroffen von seinem, dieselbe Richtung verfolgenden Schüler und Schwiegersohn



Raphael Morghen: Das Abendmahl nach Lionardo da Vinci (Ausschnitt).

Raphael Morghen (1758 — Rom 1833). Morghens Zeichnung und Formenauffassung ist feiner und richtiger, die Haltung seiner Blätter eleganter und glänzender. Zu der Folge der Stanzenblätter Volpatos sticht Morghen als achtes Blatt die Messe von Bolsena, außerdem die Deckengemälde der Camera della Segnatura. Morghens berühmtester Stich, das Abendmahl nach Lionardo da Vinci, ist ein wirkungsvolles, mit Liebe und Verständnis durchgeführtes Blatt, unstreitig das Hauptwerk der Schule Volpatos. In den Kunstanschauungen seiner Zeit lag es begründet, daß Morghen den stilistischen Eigenschaften Lionardos weder in seiner Zeichnung, noch in der Wahl der stecherischen Mittel gerecht zu werden vermochte. Befriedigender wirken seine Arbeiten auf uns, wenn er Vorlagen aus einer seiner eigenen Kunstanschauung näher stehenden Epoche wiedergibt, wie Guido Renis Aurora, Domenichinos Jagdfest der Diana, oder den Parnaß des Raphael Mengs.

Bei den Schülern Volpatos und Morghens — Giovanni Folo, Pietro Anderloni — äußert sich der Einfluß Willes und Bervics im Streben nach scharfer und glänzender Strichbildung und großer Bestimmtheit der Modellierung, ein Streben, das nicht selten bis zur Trockenheit führt und ihren Blättern oft das Aussehen gibt, als wären sie nach einem Steinrelief und nicht nach einem farbigen Gemälde gearbeitet. Die Zeichnung dieser späteren Stecher schließt sich mit mehr Sorgfalt und Genauigkeit den Originalen an, als dies die unbefangenen, aber auch kritiklosen früheren vermochten. Aber gerade das so sehr betonte Streben, den Stich zu einer peinlich getreuen Wiedergabe zu machen, mußte notwendig alle künstlerische Freiheit der Ausführung ertöten. Dazu kommt, daß derartige Arbeiten kaum je vor dem Original aufs Kupfer gebracht werden können. Der Stecher muß einen gewöhnlich grau in grau ausgeführten Karton nach dem Gemälde herstellen, der ihm in seiner Werkstatt als Vorlage dient. Was er zustande bringt, ist also in Wirklichkeit meistens nur die Kopie einer Kopie. Die mit wechselndem Glück in dieser Weise betriebene Reproduktion gab fortwährend einer Menge von Stechern reichliche Beschäftigung, und im ganzen haben Giuseppe Longhi, Pietro Anderloni, Marco Gandolfi, Paolo Toschi u. a. die gute Tradition dadurch aufrecht erhalten, daß sie mit Verständnis auf die technische Vortragsweise Edelincks und anderer alter Meister zurückgriffen. Was auch die heute erkennbaren Mängel ihrer Wiedergaben sein mögen, zu vergessen ist nicht, daß den sogenannten klassischen Stechern das Verdienst gebührt, die Werke der alten Malerei zum lebendigen Eigentum der Welt gemacht zu haben.

VII.

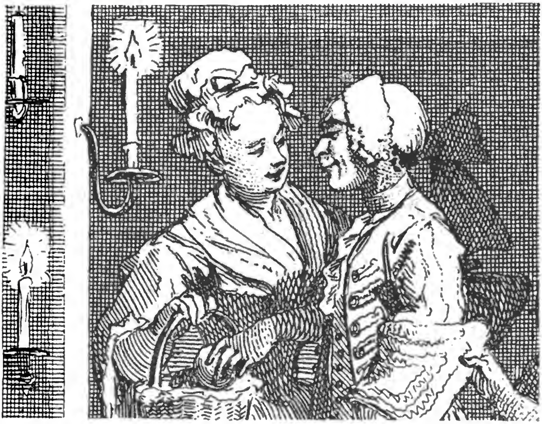
DER KUPFERSTICH IN ENGLAND UND DIE ENTWICKELUNG DER SCHABKUNST.

In England begegnen wir im XV. und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts keinen Stechern; weder Namen noch Werke sind uns überkommen. Erst seit der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts treten hier zeitweise ausländische Stecher und Radierer auf, wie Remigius und Franz Hogenberg, Wenzel Hollar, Crispin de Passe, Robert van Voerst (1596—1635). Die gleichzeitigen einheimischen Stecher beschränken sich auf das Anfertigen von Porträts und Bücherillustrationen, die künstlerisch kaum in Betracht kommen. Noch in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. bleiben die Leistungen englischer Stecher, wie Renold Elstracke oder Thomas Cecil, gering. Wesentlich höher stehen der Illustrator und Bildnisstecher William Marshall (vor 1591 — nach 1649), John Payne (1606 bis 1648), ein talentierter Schüler Passes, William Faithorne der Ältere (1620—1691), der sich nach den Niederländern und den gleichzeitigen Franzosen bildet und meist als Porträtist tätig ist, David Loggan aus Danzig (gest. 1693) der sein ganzes Leben hindurch in London arbeitet. Diesen Anfängen folgt aber keine erhebliche Fortentwickelung der eigentlichen Stecherei. Robert White (London 1645—1704), ein Schüler Loggans, sticht eine Menge Porträts von Zeitgenossen nicht ohne Treue und Lebendigkeit des Ausdrucks, aber in ziemlich geringer und loser Technik. Der Antiquar und Kunstschriftsteller Georg Vertue (London 1684—1756) ist in seinen zahlreichen, fleißig behandelten Porträtblättern bestrebt, Vorsterman und Edelinck nachzueifern, aber künstlerisch nur schwach veranlagt und bleibt trocken und dürftig in Auffassung und Zeichnung. Das Interesse wendet sich in England in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. so ausschließlich der Schabkunst zu, daß sie die fast allein gepflegte Kunstart bleibt (s. weiter unten). In der Tat hat England auch im XVIII. Jahrh. nur drei Künstler des Gtabstichels von Bedeutung aufzuweisen:

Robert Strange, William Sharp und William Woollett. Strange (1721 — London 1792) hatte seine Ausbildung durch Lebas in Paris erhalten, daneben aber wurde er, wie fast alle seine Zeitgenossen, von Wille beeinflußt. Nach England zurückgekehrt, sticht Strange meistens Gemälde italienischer Koloristen, denen sich seine weiche Vortragsweise sehr wohl anpaßt. Strange folgt seinem Vorbild Wille in der komplizierten Strichbildung, die bestechend wirkt, aber die feinere Formempfindung unter der kalligraphischen Regelmäßigkeit der Mache erstickt. William Sharp (1749—1824) erreicht ihn vielleicht nicht ganz an Eleganz der Technik, ist ihm aber, zumal in Stichen nach Gemälden von Reynolds, Trumbull und anderen Landsleuten, an Frische häufig überlegen. Größere Selbständigkeit und kräftigeren Ausdruck spezifisch englischer Kunstart und Kunstempfindung finden wir bei William Woollett (1735 — London 1785), der eine freie, nach rein malerischen Gesichtspunkten gebildete Technik übt. Besser als irgend einer seiner Vorgänger — Tardieu etwa ausgenommen — weiß Woollett Ätzung und Stichelarbeit harmonisch zu verbinden. Dies befähigt ihn ganz besonders zu landschaftlicher Darstellung, die den Hauptteil seines Werkes ausmacht. Claude Lorrains Malereien haben in Woollett einen vorzüglichen stecherischen Übersetzer gefunden. Viel hat er auch nach gleichzeitigen englischen Landschaftern, wie Richard Wilson, gestochen. Seine berühmtesten Blätter, wenn auch vielleicht nicht seine unbedingt besten, sind die beiden Schlachtenbilder nach Benjamin West, der Tod des Generals Wolf und die Schlacht von La Hogue.

Eine von der vorangegangenen Kunstentwickelung in England fast unabhängige Stellung nimmt der berühmte Sittendarsteller und Satiriker William Hogarth (1697 bis 1764 London) ein. Obwohl er als Maler unvergleichlich bedeutender ist denn als Stecher, waren es doch weit mehr seine Stiche, die seinen Ruhm verbreitet haben, als seine Gemälde. Diesen Erfolg verdanken aber Hogarths Blätter weniger ihrem künstlerischen Verdienst, als dem stofflichen Inhalt. Hogarth ist zwar ein treffsicherer Zeichner, die stecherische Ausführung seiner Blätter geht aber nirgends über ein Mittelmaß hinaus, so daß man fast zweifeln könnte, ob Hogarths Schaffen ein Platz in der künstlerischen Entwickelung des Kupferstichs zukommt. Seine Blätter sind breit und rauh radiert, mit häufiger Zuhülfenahme des Stichels, feinere Durchbildung erscheint nirgends angestrebt, alles zielt nur auf drastische und eindringliche Darstellung. Das meiste ist wahrscheinlich mit Beihülfe fremder Hände

ausgeführt, und berühmte Stücke, wie die Folge der Heirat nach der Mode, sind gar nicht von Hogarth selbst aufs Kupfer gebracht. Hogarths Bedeutung liegt in der packenden Schilderung der Niedertracht der Menschen und der Torheiten seiner Zeit, in seinem Humor und der originellen Verbindung von Satire und Moralpredigt. Schon die erste größere Arbeit, Maskeraden und Opern von 1725, zeigt die besondere Richtung seines Talents. Die Laufbahn der Dirne und das Leben des Liederlichen von 1732 und 1735 sind, neben der schon erwähnten Heirat nach der Mode,



William Hogarth: Die lachenden Zuhörer (Ausschnitt).

Hogarths reifste Erfindungen. Hogarth hat keine Schüler gehabt und keine eigentlichen Nachfolger gefunden, doch hat er der englischen humoristischen Illustration und der englischen Karikatur die nationale Haltung gegeben, die in mancher Hinsicht noch bis in unsere Zeiten vorherrscht.

Die eigentliche Malerradierung tritt in England im XVIII. Jahrh. wenig hervor. Zu nennen ist Thomas Worlidge (1700—1766), der eine Reihe Porträts und Studienköpfe in Nachahmung Rembrandtscher Weise radiert, und William Baillie (bekannt unter dem Namen des Kapitän Baillie, 1723—1810), ein dem gleichzeitigen Deutschen Dietrich verwandtes Talent. Mit großer, jedoch nur technischer Geschicklichkeit folgt er der Art Rembrandts,

verfertigt auch Blätter in Schabkunst, Punktiermanier und Aquatinta. Er retouchiert die Originalplatte von Rembrandts Hundertguldenblatt, die ihm in die Hände gefallen war, eine Arbeit, die damals viel Beifall fand, uns heute aber recht geringwertig erscheint. Mehr Selbständigkeit erweist in einigen künstlerisch breit behandelten großen Porträtradierungen Benjamin Wilson (London 1750—1788).



Francesco Bartolozzi: Amor und Psyche (Ausschnitt).

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gelangt in England die sogenannte Punktiermanier (Stipple Engraving) zu außerordentlicher Beliebtheit und verbreitet sich von da aus als »englische« Manier nach dem Kontinent. Der sozusagen klassische Vertreter der Punktiermanier ist der Italiener Francesco Bartolozzi (geb. 1728, von 1764—1802 in London, dann bis zu seinem Tode, 1815, in Lissabon tätig), von Hause aus ein tüchtiger Kupferstecher, der gerade zu einer Zeit nach London kam, als Demarteaus (s. unten) rot und bunt gedruckte Blätter großen Beifall fanden. Angelika Kauffmann und der italienische, in London tätige Maler

Cipriani veranlaßten Bartolozzi, sich auf den Crayonstich zu verlegen, um ihre Werke zu vervielfältigen. Bartolozzi verfeinerte und vervollkommnete die Manier und fertigte in seiner Londoner Zeit eine außerordentliche Menge von Blättern nach den genannten und nach anderen Künstlern. Vortrefflich vermochte die Punktiermanier den süßlich sentimentalen Ausdruck der jugendlich charakterlosen Köpfe und die weiche verblasene Modellierung Angelikas und Ciprianis wiederzugeben. Technisch betrachtet, sind viele Stücke Bartolozzis, wie die Clytia nach Caracci, oder die Penelope nach Angelika Kauffmann und verschiedene Porträtblätter respektable Leistungen.

Von den neben Bartolozzi in London tätigen Punktierstechern sind als die geschicktesten zu nennen: sein Schüler Peter William Tomkins, John Keyse Sherwin, William Wynne Ryland, Carolina Watson. Auch andere Stecher und Schabkünstler, wie z. B. Earlom und John Raphael Smith, mußten, dem Zeitgeschmack folgend, sich zeitweise der Punktiermanier anbequemen.

Außerhalb Englands haben sich nur wenige Stecher nennenswerten Namens der Punktiermanier gewidmet, doch war sie um die Wende unseres Jahrhunderts zur Herstellung kleiner Blätter von glattem und elegantem Aussehen, wie Illustrationen von Almanachs u. dergl. viel beliebt.

Kurz nach der Mitte des XVII. Jahrh. trat zu den bis dahin bekannten Arten der Vervielfältigung ein neues Verfahren, die Schabkunst (Schwarzkunst), zu einer Zeit, als im Kupferstich wie in der Radierung die Tendenz herrschte, der Platte die weitgehendsten malerischen Wirkungen und Lichteffekte abzugewinnen. In der Tat schien die neue Kunst berufen, die anderen Arten der Stecherei an Fülle und Kraft der Wirkung zu übertreffen. Ihr Erfinder Ludwig von Siegen setzt sie in die Welt, fast in allen Teilen fertig und keiner wesentlichen Vervollkommnung mehr fähig oder bedürftig. Irrtümlich hat man früher das Gravieren mit der Punze, das schon deutsche und italienische Goldschmiede des XVI. Jahrh. geübt, und das im XVII. Jahrh. der Amsterdamer Goldschmied Jan Lutma (gest. 1689) aufgenommen und künstlerisch verwertet hatte, für den Vorläufer der Schabkunst gehalten. Die Punzmanier ist jedoch von der Schabkunst gänzlich verschieden. Beim Punzierverfahren werden die die Zeichnung bildenden Formelemente, Punkte, in die ganze Platte vertieft eingeschlagen, bei der Schabkunst hingegen wird die Platte zuerst vollkommen rauh gemacht, und auf der rauhen Fläche werden die Form-

elemente der Zeichnung durch Glätten hervorgebracht (siehe Einleitung).

Ludwig von Siegen, genannt von Sechten, ward 1609 zu Utrecht geboren. Sein Vater entstammte einer alten



Prinz Rupprecht von der Pfalz: Der Kopf des Henkers (Ausschnitt).

Familie, die sich im Besitz des zum Kölner Erzbistum gehörigen Lehngutes Sechten (Sechtem bei Brühl) befand. Seine Mutter war eine Spanierin. Der junge Siegen empfing seine Erziehung auf der Ritterakademie zu Kassel. Die Nachrichten über ihn sind sehr mangelhaft. Schon früh scheint

er sich als Dilettant mit allerhand Kunstübung zu beschäftigen. Seit 1641 hält er sich in Amsterdam auf, wo er 1642 auf 1643 das erste in Schabkunst ausgeführte Blatt, ein großes Bildnis der Landgräfin Amalie von Hessen, verfertigt. Wir erfahren nichts von dem Anlaß oder den Vorarbeiten, die Siegen auf seine Erfindung leiteten. 1643 folgt das lebensgroße Brustbild der Kaiserin Eleonora, der Gemahlin Kaiser Ferdinands II., 1644 die Bildnisse Wilhelms von Oranien und seiner Gattin, vortreffliche Blätter, ganz besonders ausgezeichnet durch die verständige Verwendung der Mittel der neuen Erfindung. Die Technik beschränkt sich bei Siegen noch nicht ausschließlich auf das Schaben, denn der Stichel ist für die Bildung der Hintergründe, die mehrfach in Schraffierung angelegt sind, sowie zur Akzentuierung feinerer Details zu Hülfe genommen. Siegen scheint die Platte nicht über die ganze Fläche, sondern nur stellenweise aufgerauht zu haben, indem er das Granieren wie eine Art Untermalung behandelte, mit derselben die großen Massen anlegte und der Granierung schon von vornherein die Richtung der Modellierung gab. Die Lichter und die Abtönungen wurden dann mit dem Schaber hineingearbeitet. Das Graniereisen Siegens mag etwa einer walzenförmigen Feile geglichen haben; die eigentliche Wiege gilt für eine Erfindung Blootelings. Erst 1654, als Siegen sich abwechselnd in Regensburg, Mainz und Köln aufhielt, fertigte er wieder einige Platten in Schabkunst, die aber keinen künstlerischen Fortschritt gegen die früheren aufweisen. Diese spätern Platten sind vollständig gerauht und, wie bei seinen Nachfolgern, lediglich mit dem Schaber ausgeführt. Schon 1657 schließt Siegens künstlerische Tätigkeit, 1676 wird er noch als lebend erwähnt.

Siegen behandelte sein neues Verfahren als Geheimnis. Trotzdem scheint es schon um 1654 dem Prinzen Rupprecht von der Pfalz, mit dem Siegen in Brüssel zusammentraf, und dem Mainzer Kanonikus Theodor Caspar von Fürstenberg bekannt geworden zu sein. Von Prinz Rupprecht (1619 bis 1682), einem eifrigen Kunstdilettanten, der mehrere Radierungen ausführte, haben wir eine Reihe in der Wirkung etwas schwerer aber immerhin tüchtig behandelter Schabkunstblätter nach verschiedenen Meistern, darunter ein großes Blatt, den Henker mit dem Haupt Johannes des Täufers nach Ribera. Fürstenberg (gest. 1675) ist im ganzen künstlerisch wenig bedeutend, aber immerhin bemerkenswert sicher im Handhaben der neuen Schabtechnik.

Durch Prinz Rupprecht fand die Schabkunst in den Niederlanden und in England, durch Fürstenberg in Deutschland Verbreitung. Zunächst kam die Kentnis des noch

VIII.

DER KUPFERSTICH IN DEUTSCHLAND IM XVII. UND XVIII. JAHRHUNDERT.

Von den Eigenschaften, die den deutschen Kupferstich im XV. und XVI. Jahrh. auszeichnen, erbt das XVII. Jahrh. kaum einen geringen Anteil. Die selbständig schöpferische Kraft der deutschen Kunst, zumal der Malerei und damit zusammenhängend des Kupferstichs, scheint verloren, und dieser letztere fristet sein Leben fast nur noch als Ableger der in kräftiger Blüte stehenden niederländischen und französischen Schule. Was an Kunstleistungen jetzt zutage kommt, darf als Zeichen gelten, daß die Freude an dieser Kunstgattung in Deutschland trotz aller Widrigkeit der Zeitläufe nicht völlig erloschen war. Die Bedeutsamkeit der religiösen Darstellungskreise tritt im XVII. Jahrh. wesentlich in den Hintergrund; großer Beliebtheit erfreut sich die Allegorie und das Genre. Da der Holzschnitt nun fast ganz außer Übung kommt, werden Stich und Radierung das ausschließliche Kunstmittel der Buch-Illustrationen. Aber mehr als alles andere wird von den Stechern die Porträtdarstellung betrieben. Die Bildnisse hervorragender Personen werden in unglaublichen Mengen verfertigt, aber auch Leute geringeren Ranges geben durch den Auftrag ihres Porträts den Stechern Nahrung. Die Bildnisstecherei ist vielfach werkstattmäßig organisiert, mit Arbeitsteilung sogar, indem der Meister nur Köpfe und Hände, Gesellen und Gehülfen die Gewänder und das Beiwerk machen.

Augsburg und Nürnberg sind im XVII. Jahrh. und teilweise noch im XVIII. Jahrh. Hauptstätten für den Betrieb der Kupferstecherei. In Augsburg, wo sich merkwürdigerweise die gute ältere Tradition länger als in Nürnberg erhält, ist um 1600 der noch in der Weise der Feinstecher des XVI. Jahrh. arbeitende Alexander Mair (1559—1620) tätig. Schon zu seinen Lebzeiten gewinnt die niederländische Manier hier Boden. Ihr Träger ist der seit 1584 in Augsburg ansässige Antwerpener Stecher und Kunstverleger Dominicus Custos, ein erfolgreicher Nachahmer Crispin de Passes. Aus

seiner Werkstatt geht das große, den Stammbaum der Fugger illustrierende Bildniswerk »Fuggerorum et Fuggerarum Effigies« hervor. Custos' Stiefsöhne, Lucas und Wolfgang Kilian, folgen seiner Richtung. Lucas Kilian (1579—1637), der Bedeutendere von beiden, beginnt seine Laufbahn mit Stichen nach Paolo Veronese, Tintoretto u. a. für den Verlag seines Stiefvaters. Er ist ein Schnellarbeiter, von dem berichtet wird, daß er häufig in einer Woche zwei Porträtblätter fertig gebracht habe, aber in seinen besten Stücken entschieden mehr als ein bloßer Routinier, namentlich in den frühen, in enger und feiner Weise behandelten Bildnissen. Zu seinem Nachteil sucht Lucas Kilian später es Goltzius gleichzutun.



Lucas Kilian: Bildnis des Sebastian Schedel (Ausschnitt).

Wie Custos, verlegen auch die Brüsseler Johann und Raffael Sadeler ihre Tätigkeit nach Deutschland und stehen zeitweise in Diensten des Herzogs von Bayern. Bedeutender als diese, hauptsächlich durch ihre große Fruchtbarkeit bekannten Stecher, ist ihr Neffe Egidius Sadeler (gest. 1629), ein tüchtiger Künstler und bemerkenswert dadurch, daß er in seinen Stichen nach älteren Meistern mit Erfolg bestrebt ist, den Stil und die Behandlungsweise der Vorlage mit bewußtem Verständnis festzuhalten. Vortrefflich sind in diesem Sinne Sadelers Madonna mit den Tieren, nach einer Zeichnung Dürers, und seine Monatsdarstellungen nach Paul Bril. Sadeler stand zeitweise im Dienste Kaiser Rudolfs II. zu Prag.

In Nürnberg ist Peter Isselburg aus Köln (1568—1630) tätig, ein Schüler der Niederländer und namentlich als Porträtist tüchtig. Joachim von Sandrart preist Isselburg als den hervorragendsten Stecher seiner Zeit. Ein fast sechs

Fuß langes Panorama von Koburg, von Isselburg in gediegener Weise ausgeführt, ist unstreitig eine der besten derartigen, in dieser Zeit sehr beliebten großen Stadtansichten.

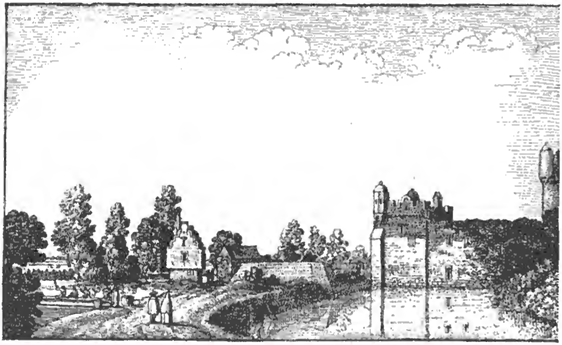
Jeremias Falk (Danzig 1610—ebenda 1677) hatte wahrscheinlich seinen ersten Unterricht von Willem Hondius zu Danzig empfangen, war später zeitweise in Stockholm, Amsterdam und Hamburg tätig und bildete sich im Anschluß an die Niederländer zu einem gediegenen Stecher. In manchen seiner Bildnisse, wie in dem Daniel Dilgers entwickelt er bemerkenswerte Selbständigkeit. Der vollen Entfaltung seiner offenbar nicht geringen Fähigkeiten war vor allem hinderlich, daß die Porträtmalereien, nach denen er in seiner Heimat sowie in Stockholm oder Hamburg zu stechen hatte, meistens nur sehr geringe Kunstwerke waren.

Fast unbeeinflußt von der neueren Gestaltung der Stecherei, halten die in Straßburg tätigen Matthias Greuter und Friedrich Brentel noch im ersten Drittel des XVII. Jahrh. an der alten Art der späteren deutschen Kleinmeister fest, mit ihnen auch der vorwiegend als Radierer tätige Schweizer Dietrich Meyer (geb. Eglisau 1572), bei dem noch Reminiszenzen an Holbein nachwirken. In der Entwickelung der Radiertechnik spielt Dietrich Meyer als Erfinder eines neuen Ätzgrundes eine gewisse Rolle.

Einer der populärsten deutschen Künstlernamen des XVII. Jahrh. ist der der Merian. Der 1593 zu Basel geborene Matthäus Merian ist der Stammvater dieser Künstlerfamilie. Er war Schüler Dietrich Meyers in Zürich, soll auch bei Callot in die Lehre gegangen sein und ist in der Auffassung seiner radierten landschaftlichen Darstellungen Savery, Momper und Bril verwandt. Er radiert mehr in scharf zeichnender, die Linien bestimmt hervorhebender, als eigentlich malerischer Weise. Seit 1625 in Frankfurt ansässig, führt er den Verlag seines Schwiegervaters Theodor de Bry erfolgreich weiter. Die von 1640 an erscheinende mit zahllosen Radierungen illustrierte Länderbeschreibung hat Merians Namen überallhin bekannt gemacht. Bei seinem Tode, 1650, war der größte Teil der Beschreibung der deutschen Länder vollendet. Das Beste darin mag von Matthäus selbst radiert sein, einiges von seinem Sohn Matthäus Merian d. J., einem später vorwiegend als Maler und gelegentlich als Porträtradierer tätigen Nachahmer van Dycks. Anderes ist von Wenzel Hollar gefertigt. Trotz mancher Ungleichheiten, ist die Meriansche Länderbeschreibung in ihrer Art unübertroffen. In reinen scharfen Linien, welche die einzelnen Baulichkeiten klar erkennen lassen, sind die Städtebilder gegeben, Baumgruppen und Staffagen

im Vordergrund verleihen dem Ganzen Leben und Charakter. Dem Umfange nach fast noch größer war das aus vierzehn Foliobänden bestehende Theatrum Europæum, eine Art illustrierter Zeitgeschichte. Die Verlagsfirma der Merian blieb in der vom Stammvater eingeschlagenen Richtung bis ins XVIII. Jahrh. tätig.

Der erfolgreichste der beim alten Merian ausgebildeten Radierer ist Wenzel Hollar (geb. Prag 1607). Nachdem er abwechselnd in Frankfurt, Straßburg und Köln tätig gewesen, ging Hollar 1636 mit dem berühmten Kunstfreund und Kunstsammler Thomas Howard Grafen Arundel nach



Wenzel Hollar: Landschaft (Ausschnitt).

London, wo er bis zu seinem 1677 erfolgten Tode verblieb, mit Ausnahme eines Aufenthaltes in Antwerpen von 1644 bis 1652 und einiger großer Reisen. In emsigem Schaffen hat Hollar nahezu 3000 Blätter radiert, mit sehr feiner Nadel, in sammetartiger Weiche der Schatten und angenehmer Haltung. Von Merian hatte Hollar die getreue Auffassung in der landschaftlichen Darstellung überkommen. Die Blättchen, in denen er aus den Skizzenbüchern seiner vielen Reisen kleine Landschaftsbilder fixiert, sind durch die schlichte Richtigkeit und Nettigkeit der Zeichnung sehr anziehend. Die Wiedergabe des Selbstgesehenen bildet überhaupt den besten Teil in Hollars Werk, so die Folgen mit zahlreichen Trachtenbildern und die bekannten Blätter, auf denen Pelzwerk, Muscheln u. dergl., in greifbarer Anschaulichkeit dargestellt sind. Weit hinter solchen originalen

Arbeiten stehen Hollars Bildnisse und Figurenblätter nach van Dyck und anderen niederländischen Meistern. Mehr befriedigen die Reproduktionen nach älteren niederländischen Landschaftern wie Breughel, Bril u. a.; am besten aber weiß Hollar den Ton und Charakter der Malereien Elsheimers zu treffen. Seiner Eigenart und Auffassungsweise nach steht Hollar abseits von den maßgebenden Richtungen seiner Zeit und erscheint im Grunde als ein verspäteter Nachzügler des XVI. Jahrh. Da sich seine Tätigkeit wesentlich im Auslande abspielt, bleibt sie fast ohne Einfluß auf die Kunst in Deutschland.

Neben manchen Resten deutscher Tradition machen sich in der Radierung auch Einflüsse von Italien her geltend, so bei dem Münchener Georg Pecham und bei Philipp Uffenbach in Frankfurt (gest. um 1639), der ein Künstler von bemerkenswerter Originalität und der Lehrer Adam Elsheimers ist. Eine so wichtige Rolle dieser letztere in der Geschichte der Malerei des XVII. Jahrh. spielt, in die Entwickelung der Radierung greift Elsheimer direkt kaum ein, selbst wenn er einige der ihm gewöhnlich zugeschriebenen acht, durchweg ziemlich geringen Radierungen ausgeführt haben sollte. In italienischer Auffassungsweise und als Nachahmer der Kompositionsweise Tintorettos, Poussins und Claudes arbeitet Johann Wilhelm Baur (Straßburg um 1600, tätig in Italien, Wien usw., gest. 1642), ein Künstler von unstreitig bedeutendem Talent für figurenreiche Darstellungen in weiträumiger Anordnung, der in feiner, an Stefano della Bella erinnernden Weise radiert. Die zahlreichen Deckfarbenmalereien Baurs hat der Augsburger Stecker Melchior Küssel in sorgfältigen Radierungen reproduziert und 1670 unter dem Titel Iconographia herausgegeben.

Um die Mitte des Jahrhunderts beginnt der Einfluß der niederländischen Radierer auf die deutschen Künstler sich geltend zu machen, die als eigentliche Malerradierer anzusehen sind, wie Hans Ulrich Frank (Kaufbeuren 1603 bis Augsburg 1680), Heinrich Schönfeld und Jonas Umbach (1624—1700), letzterer der Schöpfer zahlreicher anmutiger Blättchen, die sich an Rubens und die späteren Venetianer anlehnen, aber dabei doch viel Originalität zeigen. Der in Nürnberg und später in Stockholm tätige Johann Philipp Lembke (1631 bis 1713) strebt Rembrandt nach.

Der bedeutendste Vertreter der holländischen Kunstweise auf deutschem Boden ist Johann Heinrich Roos (geb. zu Ottersburg in der Pfalz 1631, tätig zu Frankfurt, gest. 1685), der seine Ausbildung in Holland empfing, und

sich als Tiermaler wie als Radierer an Dujardin, Berchem und Marc de Bye anschloß. Seine weidenden Tiere, meist Ziegen und Schafe, versetzt er in römische Landschaften, gruppiert sie sorgfältig und hält sich fern von den realistischen Geschmacklosigkeiten, in denen sich holländische Radierer von Tierstücken nicht selten ergehen. Licht und Luftstimmung weiß Roos oft glücklich zu treffen, wie die schwüle Nachmittagshitze in dem Blatt Der ruhende Hirt. Johann Heinrichs als Maler geschätzter jüngerer Bruder Theodor Roos, sowie sein Sohn Johann Melchior, versuchen sich ebenfalls gelegentlich mit der Radiernadel.



Jonas Umbach: Tritonen (Ausschnitt).

In dem Hamburger Maler Matthias Scheits (um 1640 bis um 1700) findet das volkstümliche Genre etwa im Sinne Adriaen Ostades einen begabten, in freier und leichter Weise radierenden Vertreter. Ein tüchtiger und für diese Zeit immerhin bemerkenswerter Radierer, wenn auch wesentlich ein imitatorisches Talent, ist der Münchener Joachim Franz Beich (1666 bis 1748), der sich abwechselnd Salvator Rosa, Poussin und Berchem zum Vorbild nimmt. Der Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart (geb. Frankfurt a. M. 1606 — Nürnberg 1688), ursprünglich zur Stecherei ausgebildet, war, obwohl er selbst den Stichel

nur wenig handhabte, mit Erfolg bestrebt, die deutsche Kupferstecherei künstlerisch zu heben. Für seine 1675 bis 1679 erscheinende umfangreiche »Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malerei-Künste« war er bemüht, die zahlreichen Illustrationen durch die besten ihm erreichbaren Künstler ausführen zu lassen, in der Absicht, ihnen dadurch Gelegenheit zu erfolgreicher Betätigung zu geben. Philipp Kilian in Augsburg, Johann Jacob Thurneysser und Sandrarts Neffe Jacob von Sandrart sind die hauptsächlichen Mitarbeiter an dem großen Werk. Der letztgenannte, Jacob von Sandrart, ist ein fruchtbarer Bildnisstecher, der namentlich, wo er nach der Natur arbeitet, Achtungswertes leistet (Nürnberg, 1630—1708).

Stärker als der oben angedeutete Einfluß der niederländischen Radierer äußert sich seit dem letzten Drittel des XVII. Jahrh. die Einwirkung der französischen Stechkunst in Deutschland. Die großartige Entfaltung des Kupferstiches in Frankreich wirkt so mächtig herüber, und das Beispiel der Franzosen findet so bereitwillige Aufnahme, daß von nun an bis gegen Ende des XVIII. Jahrh. die deutsche Grabsticheltechnik von den Franzosen abhängig bleibt. Aber diese Abhängigkeit bedeutet für Deutschland keinen Schaden, vielmehr einen Gewinn, denn alles, was die deutsche Stechkunst an nationaler Eigenart einst besessen hatte, war längst verschwunden, und zu selbständiger neuer Entwickelung fehlten hier die treibenden Kräfte. Von den Franzosen lernen die Deutschen, was ihnen jetzt zumal fehlt, Gediegenheit der Technik, und häufig sehen wir sie nach Paris wandern, um dort ihre Ausbildung zu suchen. Zu den frühen Vermittlern der französischen Weise in Deutschland gehören die Brüder Johann und Elias Hainzelmann in Augsburg. Beide gehen in frühem Alter zu François Poilly nach Paris. Johann, der bedeutendere (1640 bis 1693), wird künstlerisch ganz und gar Franzose und in seinen besten Arbeiten seinem Lehrmeister nahezu ebenbürtig, wie das noch in Paris von ihm gestochene Porträt Louvois' nach Vouet zeigt. 1688 macht sich Hainzelmann als kurfürstlicher Kupferstecher in Berlin seßhaft, wo er ein vortreffliches, die markante Persönlichkeit prächtig zum Ausdruck bringendes Porträt Derfflingers ausführt, sowie das trotz des affektierten Ausdruckes tüchtige Bildnis der Kurfürstin Sophie Charlotte. Weniger gelungen ist sein Porträt des Großen Kurfürsten. Johann Hainzelmann hat ferner größere Blätter nach Carracci, Bourdon und ähnlichen Meistern verfertigt. Unmittelbar nach Hainzelmann finden wir in Berlin einen tüchtigen Stecher derselben Richtung, Samuel Blesendorf, tätig (gest. 1706).

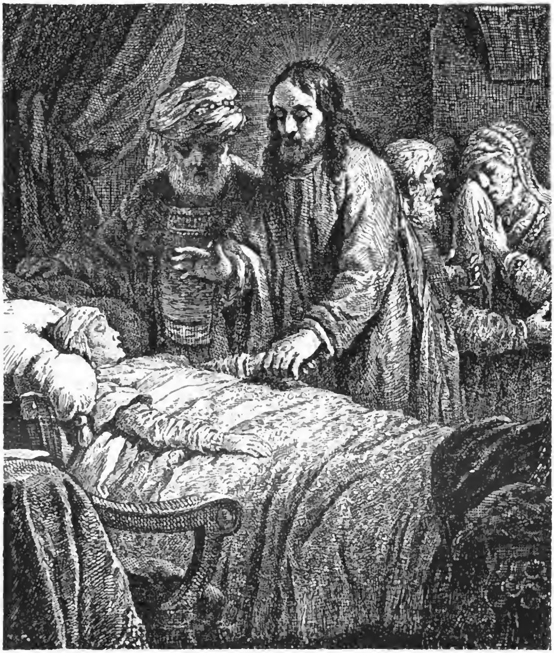


Georg Friedrich Schmidt: Bildnis des Malers Quentin de la Tour (Ausschnitt).

In Augsburg vertritt der jüngere der Brüder Hainzelmann, Elias (1640—1693), die französische Richtung, in München Gustav Ambling, während der an verschiedenen Orten Deutschlands arbeitende Basler Johann Jacob Thurneyssen oder Thurneysser (1636—1711) der Technik Claude Mellans nicht ohne Glück nachstrebt.

Aus der Beziehung der deutschen Stecher zu der französischen Schule erwächst einer der größten Meister des Grabstichels, den das XVIII. Jahrh. hervorgebracht hat, der Berliner Georg Friedrich Schmidt (1712—1775). Anfangs Schüler der Berliner Akademie, erhielt er weiterhin von einem untergeordneten Kupferstecher Georg Paul Busch eine immerhin gute technische Vorbildung. Selbständig suchte er Edelinck und die verwandten Franzosen nachzuahmen (Bildnis Clermonts), bis sich ihm endlich, 1736, die Möglichkeit eröffnete, nach Paris zu gehen, wo er bei Larmessin in die Lehre tritt. In der Wiedergabe von Gemälden der Richtung Watteaus wird Schmidt wie mit einem Schlage seinen französischen Genossen mehr als ebenbürtig, doch ist er genötigt, seine Arbeiten, wie Nicaise, Le Faucon, L'Adolescence zunächst unter Larmessins Namen in die Welt gehen zu lassen. Aufträge des Verlegers Odieuvre für kleine Porträtstische leiteten Schmidt aber bald auf das Gebiet, für das er hervorragend begabt war. Durchschlagenden künstlerischen Erfolg erzielte er zuerst mit dem 1739 datierten großen Porträt des Henry-Louis de la Tour d'Auvergne nach einem vortrefflichen Gemälde Rigauds. Seit langer Zeit hatte die Stechkunst nichts hervorgebracht, das an Kraft und Energie dem Blatte Schmidts sich an die Seite stellen ließe. In den darauf folgenden Bildnissen Jean-Baptiste Rousseaus und Chambriers sucht Schmidt feinere Haltung und Weichheit zu gewinnen und die äußerliche Virtuosität zurückzudrängen, doch bleibt er seine Laufbahn hindurch dem System festgefügter Regelmäßigkeit der Strichbildung und des konventionellen stecherischen Vortrages getreu. Die Härten, die sich noch im de la Tour geltend machen, hat er aber in dem 1744 vollendeten Bildnis des Malers Mignard nach einem Gemälde von Rigaud überwunden. Durch die malerische Kraft der Behandlung läßt dies unvergleichliche Blatt den Beschauer fast vergessen, das er nur die Wirkung von Weiß und Schwarz vor sich hat. Die realistische Vortragsweise des Grabstichels, die stoffbezeichnende Manier scheint hier zu unbeschränkter Ausdrucksfähigkeit gebracht. Schmidts Ruhm als eines der größten Meister der Technik des Grabstichels war durch das Porträt Mignards begründet. Mit geringen Schwankungen behält er die hier erprobte Behandlungsweise auch

fernerhin bei. Sie basiert auf der Durchführung der Platte ohne Zuhülfenahme einer Vorätzung und ist am ehesten der Weise des älteren Drevet vergleichbar. Die Lagen sind tief und energisch in das Kupfer eingeschnitten, die Stärke der Stichelzüge vom Schatten in das Licht mit unfehlbarer



Georg Friedrich Schmidt: Christus erweckt Jairi Töchterlein (Ausschnitt).

Genauigkeit im Treffen des Lichtwertes moduliert. Zur Kennzeichnung des Materials und der Oberflächen der Körper ist die Strichbildung so richtig gewählt, daß sie sich wie selbstverständlich aus der Natur der Objekte zu ergeben scheint. Namentlich exzelliert Schmidt in der Darstellung der Seide, des polierten Holzes und des weißen Leinenzeuges.

Trotz seiner in Paris jetzt völlig gesicherten Stellung und der Aufnahme in die Akademie daselbst, entschließt Schmidt sich, nach Berlin zu dauerndem Aufenthalt zurückzukehren. Der in Frankreich eingeschlagenen Richtung bleibt er auch hier getreu. Wenn seinen Berliner Porträts trotzdem kaum Unharmonisches anhaftet, so rührt das daher, daß die französische Pose den Persönlichkeiten der fridericianischen Zeit, die Schmidt darzustellen hatte, ebenso angemessen war wie den Franzosen selbst. In Berlin tritt Schmidt in ein ähnliches Verhältnis zum Maler Antoine Pesne wie früher zu Rigaud in Paris.

Ohne merkliches Nachlassen hält sich Schmidt im weiteren Verlauf seiner Tätigkeit im allgemeinen auf der einmal erreichten Höhe, wenn er auch einen zweiten Mignard nicht wieder geschaffen hat. Für das weiche Licht der Malerei Pesnes findet er den entsprechenden stecherischen Ausdruck und Vortrag, so in Pesnes Selbstbildnis, in den Porträts Voguells, Ellers etc.

Einem Ruf folgend, begibt sich Schmidt 1757 nach Petersburg, um dort eine Stecherschule zu gründen und ein Bildnis der Kaiserin Elisabeth auszuführen. Dieser Stich nach Tocqués Gemälde beschäftigt ihn bis 1762. Trotz aller darauf verwandten Sorgfalt vermag er die künslerische Wirkung und Haltung unter der schwerfälligen Pracht des Kostüms zu keiner rechten Geltung zu bringen, hingegen zählen die ebenfalls in Petersburg ausgeführten Porträts Esterhazys, Schuwaloffs, Rasumowskys zu den vortrefflichsten Arbeiten des Meisters.

Die Radierung spielt in Schmidts Tätigkeit eine bedeutende Rolle: Schon in Paris hatte er die Nadel, in Verbindung mit dem Stichel, in den frühen Arbeiten unter Larmessin gehandhabt, später in Berlin fertigt er häufig radierte Blätter, nach seiner Rückkehr von Petersburg läßt er den Stichel fast völlig beiseite, um sich allein dem Radieren zu widmen.

Wie als Stecher, ist Schmidt auch als Radierer der gediegenste Techniker des XVIII. Jahrh. Für die Durchbildung und malerische Wirkung nimmt er sich Rembrandt zum Muster, doch verleugnen diese Blätter Schmidts nicht die Hand des Stechers, dem regelmäßig konventionelle Strichbildung zur Natur geworden ist. Die Radierungen Schmidts sind nach Gemälden Rembrandts oder solchen, die man dafür hielt, nach Malereien Dietrichs und eigenen Studien ausgeführt, durchweg in gefälliger und harmonischer Wirkung. Das Wesen Rembrandtscher Kunst ganz zu erfassen, blieb Schmidt bei den Anschauungen, in denen er aufgewachsen war, versagt, hingegen zeigt er eine

bewundernswerte Fähigkeit, nicht nur die koloristische Gesamthaltung, sondern auch die spezifische Malweise Rembrandts in den radierten Wiedergaben zum Ausdruck zu bringen, z. B. in dem Blatt nach Rembrandts: Simson droht seinem Schwiegervater, und in ganz anderer, aber im Verhältnis zum Original wiederum sehr treffender Weise in der sogenannten Judenbraut; letztere vielleicht eine der glänzendsten Radierungen, die je gemacht worden sind.

Wie Schmidt in Berlin, so ist gleichzeitig Jacob Schmutzer (1733—1811) in Wien der Vertreter der französischen Richtung. Nach schwierigen Anfängen gelang es ihm 1762 nach Paris zu gehen, wo sich Wille seiner, wie so vieler deutscher Künstler, annahm. Der Pariser Aufenthalt war für Schmutzer außerordentlich fruchtbar, aber allzu kurz, um die Mängel seines früheren Lehrganges ganz auszugleichen. Zu Feinheit der Auffassung und künstlerischer Vertiefung der Arbeit vermochte er nicht durchzudringen. Ganz anders als bei Schmidt sind gerade die Porträts — Kaiserin Maria Theresia, Fürst Kaunitz etc. — der schwächste Teil in Schmutzers Werk. Schmutzers Ruf gründet sich auf seine Stiche nach Gemälden des Rubens in Wien, deren Charakter er im ganzen glücklich erfaßt, abgesehen von dem etwas akademischen Zug, der seiner Zeichnung des Nackten anhaftet. Die Stechweise Schmutzers ist kräftig, glänzend, doch wirkt das Gefüge der Strichlagen allzu materiell und aufdringlich. Schmutzer hat eine Menge Schüler gebildet, und sein Vorbild ist unter den Wiener Stechern lange maßgebend geblieben. Hervorragende Künstler sind aus dieser Richtung nicht erwachsen. Doch verdient an dieser Stelle Adam Bartsch (Wien 1757 — ebenda 1821) Erwähnung, der Verfasser des Peintre Graveur, der mit bemerkenswerter technischer Geschicklichkeit eine Menge Radierungen nach älteren und neueren Meistern und auch einige Grabstichelarbeiten ausgeführt hat.

Ziemlich isoliert von den maßgebenden Stecherschulen wirkt Johann Friedrich Bause in Leipzig (1738—1814), der Schmidt und Wille zu Vorbildern wählt, sich aber im übrigen als Autodidakt bildet. Bauses Hauptverdienst liegt in der gediegenen Wiedergabe der von Anton Graff gemalten Porträts, sowie darin, daß er uns die Lebenserscheinung vieler seiner Zeitgenossen in schlichter Wahrheit überliefert hat. Am wenigsten befriedigen seine nach Mengs, Dietrich u. a. gestochenen Kompositionen.

Ein erfolgreicher Vertreter der französischen Richtung ist der in Stuttgart tätige Gotthard von Müller (1747 bis 1830), ebenfalls der Gruppe der von Wille inspirierten Stecher angehörig. Er war bestrebt, die flüssige Technik

der älteren Niederländer mit der glänzenden Stichelführung seines Zeitgenossen Bervic zu vereinigen, und suchte daneben von dem Engländer Strange die weiche Behandlung des Fleisches zu entlehnen. Müllers Bildnis des Louis Galloche nach Tocqué und das große wirkungsvolle Porträt Ludwigs XVI. nach Duplessis dürfen den besten Leistungen der französisch-deutschen Schule zugezählt werden; die



Johann Friedrich Bause: Bildnis des J. G. Sulzer (Ausschnitt).

Schlacht bei Bunkers-Hill nach Turnbull zählt zu den gelungensten Wiedergaben von Gemälden der neueren Zeit. Zu seinem Schaden läßt sich Müller später von der sogenannten klassischen Richtung der gleichzeitigen Italiener beeinflussen (Madonna della Sedia, etc.).

Gotthard von Müllers Talent vererbt sich auf seinen Sohn. Friedrich Wilhelm Müller (1782—1816) ist der begabteste und hervorragendste Vertreter der strengen

Richtung, die in der Wiedergabe von Kompositionen klassischer italienischer Meister ihre Hauptaufgabe sieht. F. W. Müllers erste große Arbeit, der Evangelist Johannes nach Domenichino, zeigt schon die Vorzüge wie die Schwächen dieser Richtung, den künstlichen Zusammenbau des Strichsystems, die konventionelle Faktur, die außer Zusammenhang steht mit den Eigenschaften der Malerei und dem Stil des reproduzierten Originals. Die Sixtinische Madonna Müllers galt lange als unbestrittenes Meisterwerk der modernen Stechkunst und als echte Interpretation der Kunst Raffaels. Unleugbar ist es ein Blatt von harmonischer und bedeutender Wirkung, aber die Stilkraft Raffaels ist darin nicht erfaßt, sondern durch eine dem Gemälde fremde, weiche Empfindsamkeit ersetzt. Zu richtiger Würdigung dieses und ähnlicher reproduzierender Stiche wird man am ehesten gelangen, wenn man sich vorhält, daß ihnen wie jedem anderen Produkt die Zeit ihrer Entstehung den besonderen Stempel aufgedrückt hat, und wenn man das Vorbild, das ihnen zu grunde liegt, möglichst außer Betracht läßt. Das Beispiel Müllers ist für den Kupferstich des XIX. Jahrh. unter den talentloseren Späteren verhängnisvoll geworden. Erst nach langem Siechtum beginnt in unseren Tagen die Stechkunst sich aus dem Manierismus zu befreien, in den Bervic, Wille und Müller sie verstrickt hatten.

Die Radierung wird im XVIII. Jahrh. in Deutschland von zahlreichen Malern wie von berufsmäßigen Radierern gepflegt und nimmt innerhalb der Kunstübung der Zeit eine wichtige Stelle ein.

Der Urheber einer in ihrer Art fast neuen Gattung ist der in Augsburg, zeitweise in Regensburg tätige Johann Elias Ridinger (1695—1767), den man als den klassischen Darsteller des Waidwerks bezeichnen kann. Das jagdbare Wild stellt er in der Ruhe wie in der Leidenschaft, auf der Flucht und bei seinem waidgerechten Ende dar. Ridingers Befähigung liegt im korrekten Erfassen auch der bewegtesten Momente, und diese Korrektheit ist es, die ihm in den Kreisen der Jagdfreunde seinen Ruf geschaffen hat. Doch ist Ridinger ein nur mittelmäßiger Künstler. Sein Verständnis für den Bau und die Anatomie selbst der von ihm am häufigsten dargestellten Tiere, wie der Hirsche, ist oberflächlich und mangelhaft. Die Feinheiten des tierischen Ausdrucks vermag Ridinger nicht wiederzugeben, die Hunde haben bei ihm nur charakterlose Grimassen und sehen auch in der Ruhe wie reißende Tiere aus; die Vögel geraten ihm immer plump und bleischwer. Seine künstlerischen Mängel zeigen sich besonders, wenn er es

unternimmt, aus seinem gewöhnlichen Darstellungskreise herausgehend, ihm weniger bekannte Tierformen, z. B. Löwen, nach der Natur zu zeichnen. Ridingers Zeichnungsweise ist handfest und eindringlich, das Kupfer bearbeitet er mit breiter Nadel und tiefer Ätzung, mit zarten Abstufungen und Halbtönen hält er sich nicht auf. Dem Bedürfnis des Publikums, für das seine Blätter berechnet waren, haben sie vortrefflich genügt, wie ihr nachhaltiger, bis heute wirksamer Erfolg beweist. Sein Werk besteht aus nahezu 1300 Blättern. Zu den besten darunter zählen die von ihm ganz eigenhändig ausgeführten Folgen wie der Fürsten Lust, die Beschreibung der wilden Tiere. In zwölf Folioblättern behandelt er die Geschichte des Sündenfalls als Vorwand zur Darstellung einer Menge Tiere, die das Paradies bevölkern.

Der von seinen Zeitgenossen viel bewunderte Christian Wilhelm Ernst Dietrich (Weimar 1712 — Dresden 1774), in dem man den Geist der Niederländer des XVII. Jahrh. wiederaufleben sah, erscheint uns heute als flacher Nachahmer jener Epoche, deren Typen und Kompositionsweise er sich schablonenmäßig angeeignet hat. In der Radierung übt er eine flüchtige, aber immerhin wirkungsvolle Technik, die, wie seine Malerei, die äußere Faktur der Niederländer imitiert. In biblischen Darstellungen operiert Dietrich zumeist mit Rembrandtschen Motiven und unternimmt es sogar, dem Hundertguldenblatt eine große Radierung desselben Inhalts an die Seite zu setzen. Im bäurischen Genre leitet ihn Ostade; nirgend gibt er eigene Naturbeobachtung, alles ist aus zweiter Hand genommen. Trotzdem ist Dietrich keineswegs ein unbedeutender Künstler, aber allem Tun stellen sich bei ihm Reminiszenzen und Vorbilder in den Weg. Den zahlreichen Plattenzuständen, die Dietrich von seinen Radierungen herstellte, haben Liebhaber und Sammler mehr als verdiente Beachtung gewidmet.

Unter den Radierern dieses Zeitraumes darf der Züricher Salomon Gessner (1730—1788) nicht übergangen werden, wenn er auch nur ein Dilettant genannt werden kann. Die radierten Illustrationen, mit denen er die Ausgaben seiner Idyllendichtungen ausstattete, sind recht schwach gezeichnet, besitzen aber eine gewisse naive Anmutigkeit, die als Gegensatz zu dem herrschenden französischen Wesen wie erfrischende Natürlichkeit wirkte und Gessners Kunst viele Bewunderer warb.

In Berlin neben Schmidt, aber vollständig unabhängig von ihm, spielt sich die Tätigkeit des originalsten Künstlers ab, den Deutschland im XVIII. Jahrh. aufzuweisen hat, des zu Danzig 1726 geborenen Daniel Chodowiecki (gest.

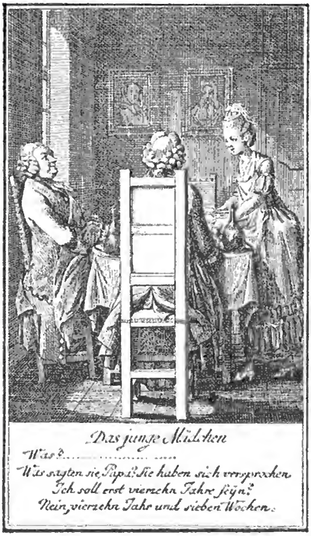
Berlin 1801). Unter Schwierigkeiten und größtenteils als Autodidakt erwirbt er sich einige Vorbildung, treibt Miniatur- und Emailmalerei, und beginnt um die Jahre 1756 und 1758 sich auf das Radieren zu verlegen. Ohne je in Frankreich gewesen zu sein, ist auch Chodowiecki ein Schüler der Franzosen insofern, als die französischen Sittendarsteller und Illustratoren ihm seine Richtung weisen. Chardin, Eisen, Moreau, Saint-Aubin sind Chodowieckis Vorbilder, aber nur mit Rücksicht auf die äußere Form und die technische Behandlung; von der französischen Kunstatmosphäre bleibt Chodowiecki unbeeinflußt. Mit feiner Beobachtung und außerordentlichem Talent für klaren psychologischen Ausdruck schöpft er seine Motive aus der heimatlichen Umgebung. So wird Chodowiecki der eminente Darsteller des privaten Lebens des preußischen Volkes und der Berliner Gesellschaft in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh., deren äußere Erscheinung durch ihn treuer und unbefangener fixiert worden ist, als der Typus der französischen Gesellschaft durch die Pariser Illustratoren. Den spießbürgerlichen Zug seiner Umgebung und seiner Modelle verleugnet Chodowiecki keineswegs, er will ihn vielmehr festhalten, in bewußtem Gegensatz zu der leichtgeschürzten Art der französischen Sittendarsteller. Im Erfassen des wirklichen Vorganges und der charakteristischen Situation liegt die Stärke, wie auch die Grenze seines Talentes. Sobald Chodowiecki sich an Darstellungen wagt, zu denen ihm die Anschauung keine Grundlage bietet, wird er leer und affektiert.



Daniel Chodowiecki: Illustration zu Lessings „Minna von Barnhelm".

Zwischen 1757—1759 fallen die ersten, noch unvollkommenen Radierversuche Chodowieckis, einzelne Figuren

und Gruppen, in denen man den Einfluß Chardins deutlich erkennt. Erst acht Jahre später beginnt sein ununterbrochenes Schaffen mit der Radiernadel. Um 1767 findet Chodowiecki im Illustrieren von Unterhaltungsschriften, Theaterstücken und Almanachs das Genre, in dem er bald ein vielgesuchter Künstler wird. Seine kleinen Platten zeichnet er meist nach leichten Bleistiftskizzen bis in die winzigen Köpfe mit großer Schärfe auf das Kupfer, in ziemlich regelmäßiger, stecherischer, an Moreau erinnernder Nadelführung, doch weniger als dieser auf Glätte der Wirkung ausgehend. Die feinere Abtönung und letzte Vollendung pflegte er der Platte mit der kalten Nadel zu geben. Des Stichels bedient sich Chodowiecki, wenn überhaupt, so doch nur in sehr geringem Maße. So lange er sich in kleinem und kleinstem Format bewegt, bleibt seine Auffassung wahr und frisch, die Zeichnung korrekt und natürlich; seine Kunst scheitert an Darstellungen mit größeren Figuren. Blätter wie: Zieten sitzend vor seinem König und das Gegenstück Zieten schlafend vor seinem König sind eckig und schwerfällig, von derber, an volkstümliche Flugblätter erinnernder Charakteristik der dargestellten Personen.



Daniel Chodowiecki: Illustration zu Gellerts Fabeln.

Mit den 1769 erscheinenden Illustrationen zu Lessings Minna von Barnhelm betritt Chodowiecki das Stoffgebiet des bürgerlichen Genres, das seinem Talent so angemessen war. Der Erfolg war derartig, daß alsbald eine Wiederholung der 24 kleinen Radierungen nötig wurde. Die 1771 gefertigten Blätter zu Gessners Idyllen zeigen den Künstler auf dem äußersten Punkte technischer Vollendung angelangt. In ihrer klaren Haltung sehen sie fast wie zarte Grabstichelarbeiten aus.

Ohne sichtbare Schwankungen vollzieht sich jetzt seine weitere Tätigkeit und der Verlauf seines emsigen Lebens. In dem Blatt L'Atelier d'un Peintre erblicken wir Chodowiecki an einem Tisch sitzend, zeichnend, mit seiner Familie im gemeinsamen Wohnzimmer, ein echtes Bild des deutschen Bürgertums der Zeit, sowie der Schaffensweise und des Naturells des Künstlers. Hier, wie überall, wo Chodowiecki Selbstgesehenes schildert, zeigt er seine besten Seiten, sein klares Erfassen und treues Schildern der Situation. Wo er aber, wie in vielen seiner Illustrationen, moralisierend wirken will, macht sich ein pedantisch nüchternes Wesen unangenehm geltend. Freilich lag dies zum guten Teil auch an den Büchern, die er zu illustrieren hatte.

Mit der Kleinheit der Form scheint die Schärfe seiner Auffassung und Zeichnung zu wachsen, wie die Randeinfälle dartun, welche den nicht am wenigsten reizenden Teil seiner Erfindungen ausmachen. Man nennt Randeinfälle die in die leeren Ränder der Platte, neben die eigentliche Darstellung mit der Nadel leicht eingeritzten Figürchen und Szenen, ein freies Spiel der Phantasie, in dem sich manche Künstler während der Arbeit zu ergehen pflegen. Chodowiecki flicht in die Randeinfälle zuweilen nähere oder entferntere Beziehungen zur Hauptdarstellung ein. Zugleich dienen sie bei ihm als Kennzeichen der frühen Abdrücke seiner Blätter, da er die Randeinfälle vor dem Druck der eigentlichen Auflage wieder wegzuschleifen pflegt. Überhaupt liebt Chodowiecki es, von seinen Blättern zahlreiche Abdrucksgattungen herzustellen; es waren aber nicht lediglich künstlerische Motive, die Chodowiecki zu den vielen kleinen Änderungen an seinen Platten veranlaßten; ohne Zweifel hatte er dabei auch die Liebhaberei seiner Sammler im Auge, welche die verschiedenen Abdrucksgattungen möglichst vollzählig besitzen wollten.

Daniel Chodowieckis Bruder Gottfried und Sohn Wilhelm werden von ihm zeitweise als Gehülfen verwendet. In ihren wenig zahlreichen selbständigen Arbeiten erscheinen sie als unbedeutende Nachahmer ihres Meisters.

In Berlin ist gleichzeitig Johann Wilhelm Meil (1733 bis 1805) ein außerordentlich fruchtbarer Radierer. Von Hause aus ein geschmackvoller Ornamentiker, weiß er im späteren Verlauf seiner Tätigkeit aus den Formen des Rokoko, dem Wechsel der Mode folgend, geschickt in den klassizistischen Stil einzulenken, der von Frankreich ausgehend, herrschend wird. Die Vignette, die allegorische und mythologische Buchillustration ist sein Hauptgebiet. Der Richtung Chodowieckis steht Meil zwar im ganzen fern, doch sind seine Illustrationen zu Engels Mimik und zu

Nicolais Sebaldus Nothanker von guter Charakteristik. Seine Nadel ist fein und geschmeidig, seine Blätter hell und gefällig. Zuweilen arbeitet Meil nach Bernhard Rodes und anderer Erfindungen. Sein Werk beläuft sich auf mehr als tausend Blätter.

Christian Bernhard Rode (1725—1797) ist der einzige Maler des Berliner Kunstkreises, der auch als Radierer in Betracht kommt. Auch er hatte seine Ausbildung in Paris empfangen, und in seinen mythologischen Kompositionen schimmert noch hie und da etwas vom fröhlichen Geist des

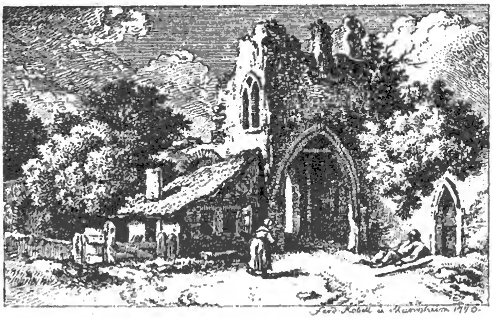


Bernhard Rode: Maske eines sterbenden Kriegers (Ausschnitt).

Rokoko hindurch, während im übrigen die Kühle der jetzt zur Geltung kommenden akademischen Kunst vorherrscht. Für die Radiertechnik scheint Rode sich Tiepolo zum Muster zu nehmen. Er führt die Nadel meist in breiter, nur die Hauptsachen akzentuierender, flüchtiger Weise, zuweilen mit bemerkenswerter koloristischer Wirkung. Seine etwa 250 zum Teil sehr großen Platten behandeln meistens biblische Stoffe und Motive aus der Geschichte des Mittelalters. Zu seinen besten und sorgfältigsten Arbeiten zählen die Radierungen nach Skulpturen Schlüters, namentlich die nach den Masken sterbender Krieger im Zeughause zu Berlin.

Daniel Berger (Berlin 1744—1824) entfaltet eine umfassende Tätigkeit sowohl als Stecher wie als Radierer, und ist einer der Wenigen, die die Punktiermanier mit gutem Erfolge in Deutschland ausüben. Berger kommt selten über ein gewisses Mittelmaß der Leistung hinaus. Er hat zahllose Kupfer zur Buchillustration geschaffen, in denen er sich als getreuer Nachfolger Chodowieckis erweist. Seine Stechweise ist kräftig, markant und unbeeinflußt von der technischen Schwächlichkeit, die schon zu seinen Lebzeiten vorherrschend wurde.

Noch weniger als die Berliner, bilden die im übrigen Deutschland tätigen Radierer künstlerisch geschlossene Gruppen. In Mannheim und München ist Ferdinand Kobell tätig (1740—1799), der in Paris bei Wille gelernt

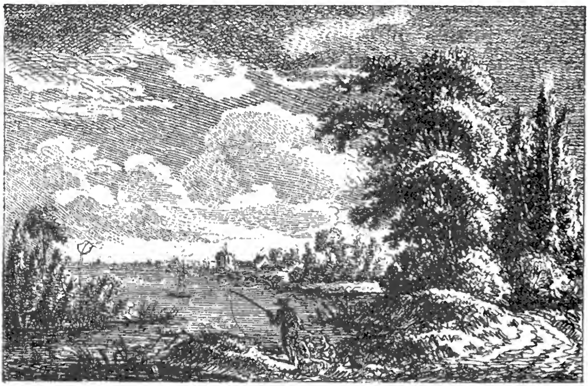


Ferdinand Kobell: Landschaft.

hatte. Er radiert meistens kleine Landschaftsblätter, in denen er Ruisdael, Everdingen, Waterloo in der Weise nachstrebt, daß er die Natur nur im Sinne seiner Vorbilder sieht. Hierin ist er einigermaßen Dietrich verwandt. Auch Adam Friedrich Oeser in Leipzig (1717—1799) schließt sich in seiner engen und feinen Nadelführung an die älteren Niederländer an, mit denen seine Kunstweise im übrigen keine Verwandtschaft hat.

Franz Edmund Weirotter (1730—1771) ist einer der fruchtbarsten Landschaftsradierer der Periode. In Paris unter Wille gebildet und später in Wien tätig, verfertigt Weirotter zahlreiche Landschaftsblätter, teils nach alten Meistern, wie van der Neer, van Goyen, in denen seine gewandte Technik günstig zur Geltung kommt. Karl

Wilhelm Kolbe (Berlin 1757 — Dresden 1835) neigt in seinen zahlreichen, technisch tüchtig behandelten Blättern den Meistern der heroischen Landschaft zu. Er weiß reiche Vegetation gut darzustellen, freilich ohne rechtes Verständnis der Pflanzenformen, und ohne über die Allgemeinheit im Baumschlag hinauszukommen. Ihm verwandt ist Johann Georg von Dillis (1759—1841 München). Johann Christian Reinhardts (1761—1847 Rom) Tätigkeit spielt sich zwar zum größten Teil in Rom ab, doch bleibt er stets in engem Zusammenhang mit seiner Heimat. Als verständiger und technisch tüchtiger Radierer italieni-



Franz Weirotter: Landschaft.

scher Landschaftsszenerien nimmt Reinhardt in seiner Zeit eine hervorragende Stelle ein. Seine zahlreichen Blätter entstehen meist in einer frühen Periode seines römischen Aufenthalts. Im ganzen hatte die Radierung am Anfang unseres Jahrhunderts unter den deutschen Künstlern noch zahlreiche Freunde. Johann Christoph Erhard (1795 bis 1822) und Johann Adam Klein (1792—1875 München) hielten die Überlieferung der früheren Generation noch aufrecht, während in Deutschland neue Richtungen zur Geltung gelangten, und die Radierung so zurücktrat, daß sie in unseren Tagen gleichsam von neuem wieder entdeckt werden mußte.

IX.

DER KUPFERSTICH IN SPANIEN.

Erhaltene Reste lassen schließen, daß schon im XV. Jahrhundert der Kupferstich in Spanien, wenn auch vielleicht nur in beschränktem Umfange ausgeübt worden ist. Die Nationalbibliothek in Madrid besitzt den modernen Abdruck einer alten Platte mit Szenen aus dem Leben Christi und der hl. Eulalia, der Schutzpatronin von Barcelona. Der derb ausgeführte Stich trägt am Unterrande die Signatur »Fr. Domenech 1488«, wobei das Fr. als Frater zu lesen ist. Vermutet wird, daß der Stecher ein Dominikaner war, der die Kenntnis des Stechens in Italien erworben hatte. Die eben erwähnte Sammlung besitzt noch einige andere Proben spanischer Stecherei des XV. Jahrh., so ein Kleinfolioblatt, das in primitiv-einfacher Ausführung den Beato Carlo de Viana in einem gotischen Bogengewölbe darstellt, oben zwei spanische Wappen. Noch unbehülflicher und fast roh zu nennen ist ein Glücksrad und ein Baum des Lebens, Kompositionen, die sich an einen Stich des deutschen sog. Meisters mit den Bandrollen anlehnen. Weitaus feiner in der Zeichnung wie in der technischen Behandlung und den besseren italienischen Arbeiten dieser Periode verwandt sind drei Spielkarten im Berliner Kabinett, — König, Königin und Cavall — die als Farbenzeichen runde Scheiben (Danari) mit einem spanischen Wappen und der Umschrift Valenzia in den Händen halten.

Diesen Anfängen, die immerhin auf einen gewissen Betrieb der Stecherei im letzten Drittel des XV. Jahrh. schließen lassen, — zumal, wenn man bedenkt, daß die erhaltenen Bruchstücke wohl nur einen geringen Teil des ehemals Vorhandenen repräsentieren — folgt merkwürdigerweise keinerlei Ausübung in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, nur gegen das Ende dieser Periode treten einige Verfertiger von gestochenen Titelblättern oder Heiligendarstellungen auf, wie Francisco Hernandez (Blasco) oder Pedro Román. Etwas reicher gestaltet sich die Tätigkeit im XVII. Jahrh. Hier treffen wir eine ziemliche Zahl von Stechernamen in verschiedenen Orten Spaniens,

aber meist nur für den Tagesbedarf an Buchtiteln und Heiligenbildern arbeitende Kunsthandwerker, kaum eigentliche Künstler. Neben den spanischen erscheinen einige



Spanischer Meister, XV. Jahrh.: Spielkarte.

Namen niederländischer oder deutscher Herkunft wie 1616 Cornelio Boel in Madrid oder 1654 Juan Federico Greuter, ein Mitglied der Straßburger Künstlerfamilie.

Die hohe Blüte der spanischen Malerei im XVII. Jahrhundert bewirkt keinen Aufschwung der Stechkunst in diesem Lande. Ungleich ihren niederländischen Zeitgenossen scheinen die spanischen Maler des XVII. Jahrh. weder dem Stich, noch der Radierung Interesse entgegenzubringen. Alles was berühmten spanischen Künstlern an einzelnen Radierungen oder vielmehr Radierversuchen zugeschrieben wird, ist hinsichtlich der Echtheit zweifelhaft, so der angeblich von Diego Velasquez radierte Porträtkopf des Olivarez, die Kreuzigung Christi von Claudio Coello, die dem Bartolomé Esteban Murillo zugeschriebenen Blätter usw. Besser beglaubigt sind einige wenige Radierarbeiten von Künstlern zweiten Ranges, José Garcia Hidalgos (geb. 1640, tätig in Valenzia, Madrid usw., gest. ?) Zeichen- und Kompositionsschule: Principios para estudiar el arte de Pintura 1691.

Erst in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh. gelangen Stich und Radierung in Spanien zu einiger Bedeutung. Für den Stich wirkt vor allem Manuel Salvador Carmona (1730 bis 1808 Madrid), der seine Ausbildung in Paris empfangen hatte und eine kleine Stecherschule zu Madrid gründete, der in Barcelona tätige Pasqual Pedro Moles (1741 bis 1797); ferner sind zu nennen Carmonas Schüler Blas Amettler, weiter Francisco Muntaner, Fernando Selma, Bartolome Vasquez, Vincente Mariani, sämtlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tätig. Thomas Lopez Enguidanos (geb. 1773) schließt sich mit Glück der glänzenden Stechweise Beauvarlets an. Als tüchtiger Radierer tritt Ramon Bayeu y Subias (Saragossa 1746 bis 1796) auf, in seiner Kunstrichtung von Rafael Mengs beeinflußt. Der berühmteste der eingeborenen und in Spanien wirkenden Maler des XVIII. Jahrh. ist Francisco José de Goya y Lucientes (1746 — gest. Bordeaux 1828), dessen Radierungen den Hauptteil seines Schaffens bilden. Durch seinen Verwandten, den erwähnten Subias, mag er zuerst zum Radieren hingeleitet worden sein. In einigen geistreichen Wiedergaben von Gemälden älterer spanischer Meister (Bacchus und seine Genossen, Reiterbilder spanischer Herrscher, Las Meninas nach Velasquez) scheint er sich die Radierweise Tiepolos zum Muster zu nehmen. Später wird seine Technik individueller, die Nadelführung nervös und hastig, zur Verstärkung der Wirkung zieht er häufig Aquatinta heran. Goya weiß wie kaum ein anderer den charakteristischen Moment aus einem erregten flüchtigen Vorgang mit größter Schärfe festzuhalten. Seine Blätter prägen sich dem Beschauer unauslöschlich ein, sei es, daß er mit entsetzlicher Wahrheit die grausigsten Vor-

gänge schildert oder sich in phantastischen Erfindungen ergeht. Goya ist der Erfinder einer ihm allein eigenen Kunstgattung, die man als die zur herbsten Bitterkeit



Francesco Goya: Aus der Folge der Caprichos (Ausschnitt).

gesteigerte Satire bezeichnen könnte. Seine unter dem Titel Caprichos und Los Proverbios erschienenen Folgen führen uns in mysteriösen und allegorischen Szenen durch die Irrtümer und den tiefsten Jammer des menschlichen Lebens.

Das Elend des Krieges ist weder von Callot noch von einem anderen Meister ergreifender geschildert worden, als von Goya in den Desastres de la Guerra, zu denen die französische Invasion in Spanien ihm den Anlaß bot, und die so voll Greuel sind, daß man erst lange nach Goyas Tode es wagte, sie in die Öffentlichkeit zu bringen.

X.

DER FARBIGE KUPFERSTICH.

Das Drucken in mehreren Farben kann mit gestochenen, radierten oder wie immer ausgeführten Kupferplatten auf zweierlei Art bewerkstelligt werden. Man kann eine buntfarbige Darstellung durch Abdruck mehrerer Kupferplatten nacheinander hervorbringen, was wir als eigentlichen Farbendruck bezeichnen, oder man kann mit einer einzigen Kupferplatte buntfarbig drucken, was wir farbigen Druck nennen wollen.

Der Erfinder des eigentlichen Farbendrucks — des Druckens mit mehreren Kupferplatten — ist der 1667 zu Frankfurt geborene Jacob Christoph Le Blon. Ursprünglich Miniaturmaler und Kupferstecher, begann Le Blon um 1710 zu Amsterdam sich mit dem Problem des buntfarbigen Druckens zu beschäftigen. Sein Ziel war, die Wirkung farbiger Ölmalerei durch den Kupferdruck wiederzugeben, doch wissen wir nur sehr wenig von seinem Tun und der Zeitfolge seiner erhaltenen Arbeiten. Le Blon benutzte zur Herstellung seiner Farbendrucke je drei bis fünf Platten, die er meistenteils in Schabkunst, zuweilen in Stich und Radierung ausführte; mitunter vereinigte er verschiedene Arten der Technik miteinander. Die Platten waren für dasselbe Blatt sämtlich von gleicher Größe. Auf der ersten Platte war alles graviert, was im fertigen Bild gelb sein oder Gelb enthaltende Mischtöne zeigen sollte, auf der zweiten Platte alles, worin Blau, auf der dritten alles, worin Rot erscheinen sollte. Grün wird durch Überdrucken von Blau auf Gelb, Braun z. B. durch Kombinationen von Rot und Gelb usw. erzeugt. In der Zusammenwirkung mit dem Weiß des Papiers lassen sich mit dem angedeuteten Verfahren, wenigstens der Theorie nach, alle in der Natur vorkommenden Farbentöne hervorbringen, doch haben schon Le Blon und seine unmittelbaren Nachfolger für die tiefsten Töne eine schwarze oder eine sattbraune Platte zu Hülfe nehmen müssen. Von Amsterdam ging Le Blon nach London, wo er seine Erfindung mit

gutem Erfolg u. a. auf anatomische Abbildungen anwandte. Dann zog er nach Paris, erhielt hier 1740 ein königliches Privilegium, starb aber schon im folgenden Jahre. Die Arbeiten Le Blons sind sehr ungleich. Das Kolorit ist auffallend blaß, und die Töne stehen unvermittelt nebeneinander, wo er die Platten mit Radierung und Stich ausführt, wie in dem lebensgroßen Brustbild des Kardinals Fleury. Kräftiger und besser fallen die Blätter aus, denen die Schabmanier zur Grundlage dient. Unter diesen steht obenan das Porträt Georgs II. von England, das ohne Zweifel in London entstanden ist, wo Le Blon zur Herstellung der Platten sich der Hülfe der tüchtigen dortigen Schabkünstler bedienen konnte. In dem Porträt Georgs II. ist die Wirkung einer Malerei in satten, leuchtenden Farben erstaunlich gut erreicht, und dieses merkwürdige Werk ist als Farbendruck bis auf den heutigen Tag in seiner Art unübertroffen geblieben. Einzelnes, wie die Perücke, ist mit dem Stichel ausgeführt. Vielleicht den besten Abdruck davon bewahrt das Berliner Kabinett. Dem wahrscheinlich in Paris entstandenen lebensgroßen Brustbild Ludwig XV. fehlt es zwar nicht an künstlerischem Verdienst, aber die Farben sind blaß und ohne rechten Zusammenhalt. In das andere Extrem verfällt Le Blon bei den Reproduktionen nach alten Gemälden, die er herausgibt. Hier erscheinen die Schatten fast immer allzu schwer und beeinträchtigen in störender Weise die Harmonie der Wirkung. Außerdem sind diese meist großen Blätter häufig durch einen Firnisüberzug verdorben, der sie Ölbildern ähnlich machen sollte (Kinder des Rubens, Engel nach Correggio usw.). Bei allem Eifer, mit dem Le Blon seine Idee verfolgte, scheint er nur in seltenen Ausnahmen glückliche Resultate erzielt zu haben und eigentlich nie über das Versuchsstadium hinausgekommen zu sein. Nicht besser ging es seinem Schüler Jacques-Gautier Dagoty (1717—1786), der künstlerisch hinter Le Blon zurücksteht, und dessen Arbeiten immer schwer und unerfreulich ausfallen. Auch Dagoty will alte Gemälde nachahmen. Jacques' Sohn, Edouard-Gautier Dagoty, kämpft mit demselben Mißgeschick und mit denselben Schwierigkeiten; er führt u. a. Raffaels Madonna della Sedia in Kupferfarbendruck aus. Ein von den Dagoty unternommenes Porträtwerk kommt nicht über die Anfänge hinaus. Die Künstler, die in Frankreich den Farbendruck auf Grund der Schabkunst betreiben wollten, Le Blon eingeschlossen, scheiterten daran, daß sie die Schabkunst nicht zu beherrschen wußten, und daß in Paris weder Künstler noch Drucker zu finden waren, die sich auf das Behandeln des Mezzotinto verstanden hätten. Daneben bildete die

geringe Widerstandskraft der geschabten Platten ein bedeutendes Hindernis für die Entwickelung dieser Art des Farbendrucks. Erst das Aufkommen der Aquatintamanier gab die Möglichkeit, Kupferplatten zu verwenden, die alle für den Farbendruck notwendigen Eigenschaften besaßen. Als Erfinder der Aquatinta (s. S. 10) gilt der Maler Jean-Baptiste Le Prince (1733—1781, Paris), der auf sein Verfahren vielleicht durch einen Zufall geleitet wurde und es benutzte, um lavierte Skizzen von einer Reise in Rußland in Faksimile zu vervielfältigen. Bister- oder Tuschzeichnungen auf dem Kupfer nachzuahmen, hatten schon andere vor Le Prince, doch mit weniger Glück versucht. Erfolgreich bewies sich Le Princes Erfindung erst, als François Janinet (1752—1813) die Aquatinta auf den Farbendruck anwandte. Janinet nennt sich selbst — auf einem sonst unbedeutenden Blatt — den Erfinder der neuen Kunstart (Gravé à l'imitation du lavie en couleur par F. Janinet, le seul qui ait trouvé cette manière . . .).

Janinet entfaltet im Kupferfarbendruck eine reiche und vielseitige Tätigkeit. Er weiß die Flüssigkeit und Breite eines Aquarells — wie der Landschaftsskizzen von Hubert Robert — ebenso zur Geltung zu bringen, wie emailartige Glätte und Durchbildung, ähnlich den zu jener Zeit so beliebten Miniaturporträts, z. B. in dem Bildnis der Schauspielerin Dugazon. Dabei sind Janinets Farbendrucke keineswegs sklavische Nachbildungen der Vorlagen, wie etwa moderne Farbenlithographien, sondern den technischen Mitteln des Kupferfarbendrucks mit künstlerischem Verständnis angepaßte Übertragungen. Freilich ist die Ausführung nicht immer von gleicher Sorgfalt, aber vieles mag nur Marktware gewesen sein. Den Hauptteil in Janinets Werk bilden die sittenbildlichen Darstellungen, die sowohl in der Zeichnung, als auch in der farbigen Haltung meistens ausgezeichnet gelungen sind; doch zeigen, wie überall im Kupferstich, so auch im Kupferfarbendruck nur die besten und gelungensten Abdrucke den wahren Wert der Arbeit. Ein Glanzstück Janinets ist das Porträt der Marie Antoinette in reicher, in Gold und Farben gedruckter Umrahmung. Janinet hat auch eine Reihe Wasserfarbenmalerei von Adriaen Ostade mit großer Treue im Treffen des koloristischen Charakters imitiert.

Janinets Schüler Charles-Melchior Descourtis (1753 bis 1820) steht seinem Lehrmeister an Klarheit und Schärfe der Zeichnung einigermaßen nach, zeigt aber in seinen besten Arbeiten ein sehr zartes und duftiges Kolorit. Descourtis Dorfhochzeit und Dorfjahrmarkt wirken wie harmonische Aquarelle von sorgsamster Durchführung.

Louis-Philibert Debucourt (1755—1832) ist der Hauptmeister des Farbendruckes, der nicht nur diese Technik in vollkommenster Weise übt, sondern auch als selbsterfindender Künstler seine Kompositionen und ihre Haltung von vornherein für die Ausführung im Kupferfarbendruck einrichtet. So haben seine Blätter einen höheren Grad selbständigen künstlerischen Wertes und einheitlichere Gestaltung, als die aller seiner Mitbewerber. In Debucourts Blüteperiode, die nur bis etwa 1800 reicht, ist seine Zeichnung voll Anmut, und seine Blätter charakterisieren mit Verve und Humor das Gehaben des eleganten Pariser Straßenpublikums am Ende des XVIII. Jahrh. Als Hauptblatt Debucourts gilt mit Recht die Promenade de la Gallerie du Palais-Royal, ein unübertroffen anschauliches Bild der Modetracht und der Alluren der vornehmen, oder sich vornehm gebenden Gesellschaft der Zeit, vielleicht weniger karikiert, als man auf den ersten Blick zu glauben geneigt ist. Während in dem eben genannten Blatt die weiche Stimmung eines hellen Innenraumes herrscht, ist in der nicht minder vortrefflichen Promenade publique das flimmernde Licht unter dem Laubdach der Bäume mit nicht geringerer malerischer Vollkommenheit gegeben. Debucourts technische Meisterschaft in der so komplizierten Technik des Farbenkupferstiches zeigt sich ganz besonders auch darin, daß er sich in bezug auf die koloristische Haltung seiner Arbeiten mit vollkommener Freiheit zu bewegen weiß, und fast jedes seiner Blätter eine andere charakteristische, aber immer einheitliche und harmonische Farbengebung zeigt. Neben den schon genannten gehören zu seinen besten Stücken das Menuett der Neuvermählten, der Neujahrswunsch, der Geburtstag des Großvaters, das Bildnis des Herzogs von Orléans u. a. m.

Pierre M. Alix (1762—1817) ist ein fleißiger, technisch in der Regel tüchtiger, aber doch untergeordneter Künstler, dessen fruchtbare Produktion sich vorwiegend auf Bildnisse zeitgenössischer Persönlichkeiten erstreckt.

Das Verfahren der für den farbigen Kupferdruck arbeitenden Künstler dieser Periode ist nicht in allen Einzelheiten bekannt, und aus den vorhandenen Druckexemplaren nicht immer mit genügender Sicherheit zu erklären. Viele beim Drucken mit mehreren Farben vorkommende Handgriffe blieben Werkstattgeheimnis und sind mit dem Erlöschen der Technik im Anfang des XIX. Jahrh. in Vergessenheit geraten. Die Fehldrucke, deren es bei diesem Verfahren ohne Zweifel sehr zahlreiche gab, sind wahrscheinlich immer vernichtet worden, andererseits half man auch den gelungenen Exemplaren mit außerordentlich geschickter, oft kaum entdeckbarer Handretouche hie und da nach.

Das Interesse an Handzeichnungen alter Meister, das der Kunstforscher und vielseitige Kunstdilettant Graf Caylus (1692—1765) durch seine umfangreichen Publikationen erweckt hatte, eiferte dazu an, die Nachahmung solcher Kunstwerke zu vervollkommnen, wozu jetzt die verschiedenen neu aufkommenden Verfahren und der farbige Kupferstich geeignete Mittel boten. Bald bildete die Nachahmung von Zeichnungen und Skizzen älterer und neuerer Meister einen besonderer Zweig der Kunsttechnik, und es entwickelte sich eine lebhafte Liebhaberei für derartige Imitationen. Um den Charakter des Rotstiftes, der Kreide, der Tusche und Sepialavierung entsprechend wiederzugeben, bediente man sich verschiedener Kombinationen von Radierung, Aquatinta, Punktier- und Kreidemanier, zuweilen mit Zuhülfenahme des Holzschnittes, indem man die Holzplatte zum Anlegen breiter Flächen und zu Tönungen des Papiers benutzte. Besonders das Aufkommen der Kreidemanier ebnete der Reproduktion von Handzeichnungen die Wege. Der Erfinder der Kreidemanier ist Jean-Charles François (Nancy 1717—Paris 1769), der, unter schwierigen Verhältnissen lebend, sein Verfahren in Dijon ersann, dann in Paris vervollkommnete und hier, vom König mit einer Jahrespension bedacht, eine Reihe von Blättern nach ältern Meistern herausgab und in diesen, ihrer Zeit für außerordentlich getreu gehaltenen Reproduktionen, den Charakter von Kreidezeichnungen so ziemlich erreichte. Freilich wollten die hohen Erwartungen, die man an die neue Kunstart knüpfte,



Jean-Charles François: Bildnis des J. F. Denis
(Ausschnitt).

nicht ganz in Erfüllung gehen, was den frühzeitigen Tod François' herbeigeführt haben soll. François war kein unbedeutender Künstler und von außerordentlicher Begabung für den technischen Teil der Kupferstecherei. Wir besitzen von ihm ein Porträtblatt, bei dem fast alle Arten der Behandlungsweise der Kupferplatte, wie Grabstichel, Aquatinta, Crayonmanier, zugleich angewendet sind, alles in so gute Harmonie gebracht, daß man zunächst die Verschiedenartigkeit der Technik in den einzelnen Teilen kaum gewahr wird.

Ein ähnliches Talent war Louis Bonnet in Paris (geb. 1735?, zeitweise in Petersburg tätig). Er versteht es, nicht nur einfache Zeichnungen in zwei Kreiden, sondern auch wirkliche Pastellmalereien so täuschend mittelst der Kupferplatte nachzuahmen, daß man das Korn des Pastellstifts vor sich zu haben glaubt. Besondern Ruf erlangte Bonnet dadurch, daß er einen von ihm erfundenen weißen Farbstoff als letzten Druck auf das Papier auftrug, was ungleich günstiger wirkt, als der gewöhnlich eingeschlagene Weg, den Papiergrund für das Weiß der höchsten Lichter des Bildes zu benutzen. In der Tat ist bis heute niemand imstande gewesen, mit reinem Weiß zu drucken, doch hat auch Bonnet Retouchen mit der Hand und Pinsel nicht umgehen können. Bonnets Werk beläuft sich auf ungefähr 560 Blatt, darunter eine Menge Köpfe und Figurenstudien nach Boucher und andern Meistern, zum Teil in reichen Einfassungen von Golddruck, vieles mehr Handelsartikel, als Kunstwerk.

Den eben genannten folgt Gilles Demarteau, ebenfalls in Paris tätig (1729—1776), der die Kreidemanier auf die Nachbildung leichter Skizzen von Boucher, Huet, Eisen sehr geschickt anwendet.

In Amsterdam beschäftigt sich Cornelis Ploos van Amstel (1726—1798) mehr in der Weise eines geschickten Dilettanten als zum Zweck des Erwerbes damit, Reproduktionen von Handzeichnungen alter holländischer Meister anzufertigen und herauszugeben. Er bediente sich des Druckes mit mehreren Kupferplatten und einer Menge sinnreicher Kunstgriffe. Seine 1765 und später wiederholt erschienen Faksimiles sind wohl das vollkommenste, was mit den damals bekannten technischen Mitteln zu erzielen war.

In Deutschland ist es namentlich Johann Theophilus Prestel (1739—1808), der im Verein mit seiner Frau Catharina und deren gleichnamiger Tochter einen Beruf darin sucht, Zeichnungen alter Meister aller Schulen dem jetzt sich ausbreitenden Kunstverständnis in guten Nachbildungen zugänglich zu machen. Die von der Familie Prestel angefertigten Faksimiles der Sammlung Praun in

Nürnberg (erschienen 1778—1780) und anderer kleinerer Sammlungen geben den Charakter der Originale, wenn auch nicht gerade mit aller Feinheit, so doch in kräftiger und ansprechender Weise wieder.

Im XVIII. Jahrh. wurde das Verfahren, buntfarbige Abdrücke von einer einzigen Platte herzustellen, der farbige Druck, zu großer Vollkommenheit ausgebildet. Mit dem eigentlichen Farbendruck von mehreren Platten, hat das nichts gemein. Während beim gewöhnlichen Schwarzdrucken die ganze Fläche der Platte mit einer einzigen schwarzen Farbmasse bestrichen wird, hat man beim buntfarbigen Drucken die einzelnen Stellen der Gravierung mit verschiedenen, und zwar mit solchen Farben einzufärben, wie sie der Abdruck an den einzelnen Stellen zeigen soll, also z. B. das Laubwerk grün, das Terrain braun, die Gesichter fleischfarbig usw. Die Kupferplatte wird dabei im eigentlichen Sinne koloriert. Dieses Kolorieren und Einfärben geschieht, indem man den Farbstoff mit kleinen Tampons genau an die gehörigen Stellen der Platte aufträgt, und die überflüssige Farbe von der glatten Fläche, wie beim Schwarzdrucken, wischt. Gedruckt wird hierauf in der gewöhnlichen Weise. Auf diese Art kann man jede beliebige Platte farbig drucken, gleichgültig, ob sie gestochen, geschabt oder wie immer ausgeführt ist. Da das Kolorieren auf der Platte selbst geschieht, so hängt das Gelingen der Färbung allein von der Sorgfalt und Geschicklichkeit beim Auftragen der Farbe und vom Drucken ab. Weil ferner nur eine einzige Farbenschicht auf das Papier gelangen kann, so lassen sich nur Lokalfarben hervorbringen, aber keine Töne, die durch Decken von zwei oder mehreren Farbenschichten entstehen, wie dies beim Druck mit mehreren Platten oder auch beim wiederholten Überdrucken mit derselben Platte (siehe oben) der Fall ist. Trotz der Schwierigkeit und Beschränktheit des Verfahrens haben die Kupferdrucker des XVIII. Jahrh. überraschend gefällige und wirkungsvolle farbige Abdrucke von einer Platte zu Wege gebracht. Daneben ist freilich auch viel Mittelmäßiges und Schlechtes produziert worden.

Herkules Seghers (s. S. 131) scheint einer der Ersten gewesen zu sein, der daran dachte dem Kupferstich farbige Wirkungen abzugewinnen, als er seinen Landschaftsradierungen durch Verwendung blauer, brauner oder grünlicher Druckfarbe und durch verschiedenartiges Decken mit leichten Farbentönen das Aussehen malerischer Skizzen gab. Um das Ende des XVIII. Jahrh. nimmt der Stecher und Kunstverleger Peter Schenk (geb. Elberfeld 1645, tätig zu Amsterdam, gest. 1715?) das Buntdrucken auf. Wir kennen eine Reihe Grabstichel- und geschabter Blätter von Schenk,

Blumen und Figurenstücke, Landschaften, Vögel usw., die in ziemlich harter, aber doch nicht ungefälliger Farbenzusammenstellung und mit großer Geschicklichkeit bunt gedruckt sind,

Während der eigentliche Farbendruck mit mehreren Platten ausschließlich in Paris geübt wurde, kam das farbige Drucken mit einem einzigen Plattenabdruck im späteren Verlauf des XVIII. Jahrh. ganz besonders in England zur Aufnahme, namentlich gestützt auf die dort durch Bartolozzi eingebürgerte Punktiermanier. Bei diskreter Anwendung der Farbe ließen sich von punktierten Platten sehr anmutige Effekte mit gebrochenen Tönen erzielen. In dieser Weise sind eine Menge Blätter von Bartolozzi, Earlom u. a. gedruckt worden. Daneben verlangte der Markt kräftige Bilder zum Wandschmuck, bei denen dann eine mehr oder minder umfangreiche Retouche mit Wasserfarben auf dem Druckexemplar den Unvollkommenheiten des Abdruckes nachhelfen mußte. Mit Pinsel und Wasserfarben wurden ferner auch Einzelheiten durchgeführt, die mit der Kupferplatte allein nicht leicht hervorzubringen waren. Die englischen Farbenblätter mit Darstellungen von Genre- und Jagdszenen bilden um das Ende des vorigen und im Anfang dieses Jahrhunderts einen gesuchten, überall exportierten Kunstartikel. Auch in Deutschland wird der farbige Kupferdruck um diese Zeit, wenn auch in weit geringerem Umfange als in England, betrieben, in guter Farbenstellung und sorgfältiger Behandlung, z. B. angewendet auf Schabkunstplatten von Johann Peter Pichler in Wien, punktierte Platten von Heinrich Sintzenich und Daniel Berger in Berlin, bis die aufkommende Lithographie den Kupferstich aus seinen kleinen Nebengebieten verdrängte, und auch den Kupferbuntdruck in Vergessenheit geraten ließ.

REGISTER.

Der * weist auf die Abbildungen hin.

HANDBÜCHER
DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

MIT ABBILDUNGEN

DER KUPFERSTICH

VON

FRIEDRICH LIPPMANN

DRITTE AUFLAGE

MIT 131 ABBILDUNGEN

PREIS 2 MARK 50 PFENNIG

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1905